11

Г. И. Данилова

ИСКУССТВО

Г. И. Данилова

ИСКУССТВО

БАЗОВЫЙ УРОВЕНЬ

11 класс

ВЕРТИКАЛЬ
ДРОФА

Г. И. Данилова

ИСКУССТВО

БАЗОВЫЙ УРОВЕНЬ

11 класс

Учебник

Рекомендовано
Министерством
образования
и науки РФ

ВЕРТИКАЛЬ

МОСКВА
ДРОФА
2014

УДК 373.167.1:7.03
ББК 85я72
Д18

Данилова, Г. И.
Д18 Искусство. Базовый уровень. 11 кл. : учебник / Г. И. Данилова. — М. : Дрофа, 2014. — 366, [2] с. : ил.

ISBN 978-5-358-11907-9

Учебник входит в учебно-методический комплекс по искусству для 11 класса (базовый уровень). Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту среднего (полного) общего образования, включён в Федеральный перечень.

В учебнике представлена широкая панорама развития искусства от XVII века до современности.

Издание хорошо иллюстрировано. Методический аппарат содержит много интересных вопросов и творческих заданий, которые помогут закрепить и обобщить прочитанное, к каждой главе приводится список дополнительной литературы и интернет-ресурсы.

УДК 373.167.1:7.03
ББК 85я72

ISBN 978-5-358-11907-9

© Г. И. Данилова, 2014
© ООО «ДРОФА», 2014

Предисловие

В учебнике 11 класса мы продолжим знакомство с мировым искусством от XVII в. до современности. Как и прежде, в центре нашего внимания окажутся наиболее характерные явления и основные закономерности его исторического развития, имена и творения его выдающихся мастеров.

Свою главную задачу мы видим в том, чтобы, во-первых, показать особенности формирования, становления и развития художественных стилей и направлений в искусстве, а во-вторых, выявить причины их подъёма, последующего угасания и сменяемости. Так как в различных странах в определённые исторические периоды этот процесс приобретал свои специфические черты, наше внимание будет обращено к выявлению их национального своеобразия и того существенного вклада, который они внесли в общую сокровищницу мировой культуры. Особо будут рассмотрены основные тенденции развития русской культуры, органично включённой в общий контекст культуры мировой. Это позволит по достоинству оценить её масштаб и исключительную значимость.

В настоящем учебнике два раздела. Первый посвящён искусству Нового времени, второй — искусству рубежа XIX—XX вв., во многом определившему основные пути его современного развития. При изучении этого курса вы познакомитесь с уникальным явлением мировой культуры — сосуществованием различных художественных стилей, направлений и течений в искусстве Нового времени (барокко, классицизм, рококо, романтизм, реализм и др.). Всякий раз содержательной доминантой каждого из разделов будет эстетическая программа, в которой нашли отражение нравственные ценности исторической эпохи, духовные идеалы человека, его представления о мире, окружающей природе и обществе.

Основополагающим в изучении курса является понятие *художественного стиля*, под ним подразумевается устойчивое

единство, совокупность средств выразительности и творческих приёмов, в которых нашли отражение особенности восприятия окружающего мира, образное воплощение исторического и национального своеобразия культуры определённой эпохи, страны и народа. Под *художественным направлением* понимается творческое объединение деятелей искусства, использующих теоретически оформленную программу и определённые методы образного мышления. В истории мировой культуры используется и более узкое понятие — *художественное течение*, которое, как правило, не имеет программы, возникает стихийно и может существовать внутри художественных направлений.

История искусства знает немало примеров, когда творчество одного мастера выходило за пределы одного стиля или направления (например, Рембрандт, Л. ван Бетховен, М. И. Глинка, К. П. Брюллов, М. А. Врубель, П. Пикассо). Поэтому попытки «втиснуть» конкретного художника, поэта или музыканта в определённые стилевые рамки неизбежно заканчивались неудачей. Творчество каждого мастера необходимо рассматривать как проявление особого, неповторимого, индивидуального стиля, в котором нашли отражение характерные приметы времени, особенности мировоззрения и личные интересы художника. Иногда даже внутри одного художественного стиля или направления, имеющего теоретически оформленную программу, оказывались возможными некоторые расхождения во взглядах и творческом методе отдельных творцов (например, французские художники-импрессионисты, русские художники-передвижники, композиторы «Могучей кучки»).

Как и в 10 классе, знакомство со стилями мы будем начинать с архитектуры, в которой особенно наглядно выразились характерные признаки и черты эпохи, а продолжать — тяготеющими к синтезу пластическими искусствами. Особое внимание будет уделено музыке, а также новому виду искусства XX в. — кинематографу. Конечно, представленные материалы не претендуют на абсолютную полноту и не носят исчерпывающего характера. При их отборе мы учитывали знания, полученные вами при изучении курса «Искусство» в 5—10 классах и на уроках смежных дисциплин (истории, литературы и др.).

Характерная особенность подачи материала — это знакомство с художественными стилями или направлениями. Оно осуществ-

ляется через призму одного или двух крупнейших его представителей, в творчестве которых они нашли наиболее яркое образное воплощение. Большим подспорьем в установлении стилевых и сюжетных связей между произведениями разных видов искусства, определении их принадлежности к конкретному стилю или направлению служит их сравнительный анализ. Знакомство с именами и произведениями искусства других деятелей культуры, упоминаемыми в учебнике, возможно в процессе самостоятельной подготовки заданий рубрики «Творческая мастерская» и использования интернет-ресурсов и книг для дополнительного чтения.

Учебник предназначен для изучения предмета на базовом уровне. Однако помимо основных содержательных блоков, представленных в учебнике, звёздочкой (*) выделены параграфы, включающие дополнительный материал, который поможет расширить и углубить представления об особенностях развития искусства в различные исторические периоды.

Значение основных понятий, необходимых для усвоения темы, разъясняется непосредственно при изложении материала. В отдельных случаях мы рекомендуем вам обращаться к словарям и к выпускаемым издательством «Дрофа» учебникам Г. И. Даниловой по искусству для 5—10 классов, где эти темы рассматриваются подробно. Кроме того, к каждой главе даётся список рекомендуемой литературы для самостоятельного чтения и интернет-ресурсы (обновляются ежегодно).

Учебник предложит вам немало интересных вопросов и заданий для самоконтроля, закрепления и обобщения прочитанного, поможет организовать дискуссию, даст импульс к собственному художественному творчеству, посоветует, как сделать первые шаги в самостоятельном научном исследовании и проектной деятельности. Обширный иллюстративный материал учебника поможет вам наглядно представить шедевры искусства, которые давно стали бесценным достоянием человечества.

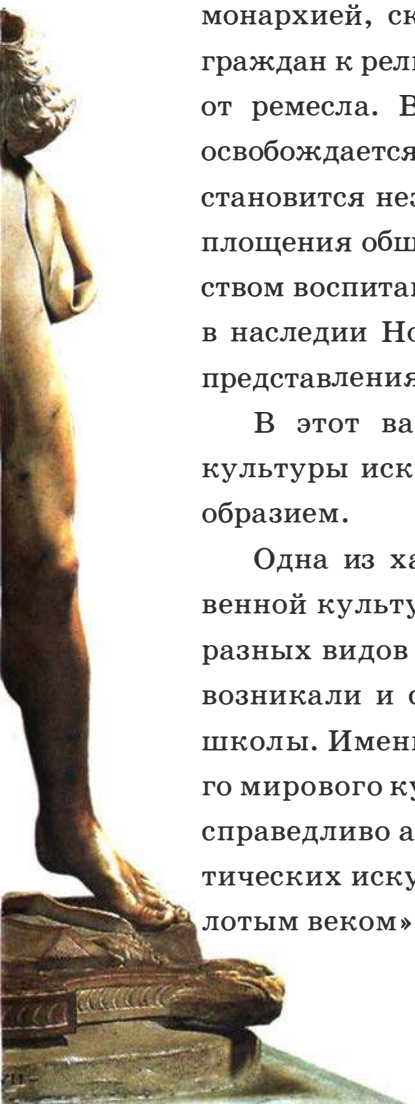
I Искусство Нового времени

В мировой истории XVII и XVIII века называются Новым временем — периодом, существенно изменившим мировосприятие человека, раздвинувшим горизонты научного и эстетического познания, отмеченным значительными переменами почти во всех сферах жизни.

Именно в этот период происходит становление национального самосознания народов, определяются границы государств и новые формы их существования. На смену средневековым королевствам приходят государства с абсолютной монархией, складывается новое отношение государств и их граждан к религии и церкви, происходит отделение искусства от ремесла. Впервые искусство формирует новые идеалы, освобождается от устоявшихся религиозных представлений, становится независимым средством познания и образного воплощения общественных закономерностей, важнейшим средством воспитания моральных качеств человека. Ценнейшими в наследии Нового времени являются научно выработанные представления о мире и месте человека в нём.

В этот важнейший период развития художественной культуры искусство отличается огромным стилевым разнообразием.

Одна из характерных особенностей развития художественной культуры этого периода — активное взаимодействие разных видов искусства в едином ансамбле. В таком синтезе возникали и складывались национальные художественные школы. Именно с этого времени намечаются контуры единого мирового культурно-исторического процесса. Этот период справедливо ассоциируется с эпохой великих мастеров пластических искусств, расцветом музыкальной культуры и «золотым веком» литературы и театра.



Глава 1 Искусство барокко

1.1. Изменение мировосприятия в эпоху барокко

XVII век — одна из самых ярких и блистательных страниц в истории искусства. Это время, когда стремительно менялась привычная, казалось бы, незыблемая картина мира, а в общественном сознании происходило крушение идеалов Возрождения. Это время, когда на смену идеологии гуманизма и веры в безграничные возможности человека пришло ощущение драматических противоречий жизни. С одной стороны, происходит революционный переворот в естествознании, формируется новая картина мира, появляются новые философские течения, а в искусстве — новые стили и жанры. С другой — преобладают политический консерватизм, пессимистические взгляды на общество и человека, развиваются иррационализм и мистика. В обществе, отмечал российский искусствовед А. А. Аникст,

> «исчезает уверенность в близком и неизбежном торжестве положительных начал жизни. Обостряется ощущение её трагических противоречий. Прежняя вера уступает место скепсису. Сами гуманисты уже не доверяют разуму как благой силе, способной обновить жизнь. У них возникает и сомнение относительно природы человека — действительно ли добрые начала главенствуют в ней».

Перемены и трагические конфликты этой эпохи образно запечатлел английский поэт Джон Донн (1572—1631):

Так много новостей за двадцать лет
И в сфере звёзд, и в облике планет,
На атомы Вселенная крошится,
Все связи рвутся, всё в куски дробится.
Основы расшатались, и сейчас
Всё стало относительным для нас.

(Перевод *О. Б. Румера*)

Прежде всего относительными стали *представления о человеке*, который теперь мыслился, с одной стороны, ничтожно маленькой частицей мироздания, а с другой — великой силой, способной управлять природой. Великий французский учёный, религиозный мыслитель и писатель Блез Паскаль (1623—1662) писал о двойственности человека, признавая его безграничные возможности и называя «тростником мыслящим». Человек воспринимался как сложная личность, переживающая драматические конфликты своего времени.

Кто ты, о человек? Сосуд свирепой боли,
Арена всех скорбей, превратностей поток,
Фортуны лёгкий мяч, болотный огонёк,
Снег, тающий весной, мерцанье свеч, не боле.

А. Грифиус
(Перевод *Л. В. Гинзбурга*)

Переменам в мировосприятии человека во многом способствовали *научные открытия* в области математики, астрономии, естествознания и географии, расширившие *представления о мире* как о безграничном, изменчивом и противоречивом единстве. Великие географические открытия, выдвинутая Д. Бруно концепция о бесконечности и бесчисленном множестве миров Вселенной, а также сформулированные И. Кеплером законы движения планет вокруг Солнца создали целостное представление о нашей планете, дали огромный эмпирический материал для развития других наук.

Изобретение микроскопа (А. ван Левенгук, 1673) и телескопа (Г. Галилей, 1610) позволило заглянуть в головокружительные бездны мироздания — в недоступные ранее бесконечно большие и малые миры. В том, что представлялось спокойным и неподвижным, человек обнаружил удивительное разнообразие... Пространственно-временная модель мира теперь строилась на балансировании упорядоченного космоса и хаоса. Человек всё глубже осознавал иллюзорность и неустойчивость пространства, грозящего в любой миг обернуться неожиданными метаморфозами. Быстротечность жизни, бег времени он измерял не годами, месяцами и днями, а часами, минутами и даже секундами. Парадокс текучести и постоянной изменчивости временнóго потока рождал в душах людей мистический страх и сомнения, заставлял всё чаще задумываться над бренностью человеческого бытия.

Где и в чём человек искал спасение от бед и противоречий жизни? Душевное спокойствие, смысл и равновесие он пытался найти в интенсивной духовной и религиозно-мистической жизни, в обращении к Богу и Вечности. Но, раздираемый сомнениями и противоречиями, он далеко не всегда находил ответы на интересующие его вопросы Бытия:

Ты смотришь в небеса? Иль ты забыл о том,
Что Бог — не в небесах, а здесь, в тебе самом?..
Постой! Что значит «Бог»? Не дух, не плоть, не свет,
Не вера, не любовь, не призрак, не предмет,
Не зло и не добро, не в малом он, не в многом,
Он даже и не то, что именуют Богом,
Не чувство он, не мысль, не звук, а только то,
О чём из всех из нас не ведает никто.

А. Силезиус
(Перевод *Л. В. Гинзбурга*)

В тщетных поисках внутренней опоры в Боге человек всё отчётливее осознавал свою беспомощность перед мирозданием, обращался к мистическим видениям, чудесам, связанным с муче-

ничеством и страданиями. Реальная жизнь воспринималась как сплошной обман, кошмарный сон, «суета сует». («Жизнь — есть сон» — так назвал свою пьесу испанский драматург Кальдерон.)

Новую, изменившуюся атмосферу духовной жизни особенно остро почувствовало искусство.

1.2. Эстетика барокко

Перемены в мировосприятии, сознание распада прежних основ жизни, отсутствие гармонии, путаница в понятиях породили новые эстетические принципы искусства барокко — нового художественного стиля, по-своему увидевшего и отразившего мир.

Жаргонное словечко *barocco* (причудливый, странный, вычурный), которым португальские моряки обозначали бракованные жемчужины неправильной формы, в середине XVI в. появи-

Ф. Б. Растрелли. Посольская лестница в Зимнем дворце. 1754—1762 гг. *Санкт-Петербург*

лось и в разговорном итальянском языке, где стало синонимом всего грубого, фальшивого и неуклюжего. Возможно, эта излишняя вычурность произведений искусства, выполненных в этом стиле, была одной из причин разногласий, возникших между специалистами в оценке барокко. Одни видели в нём «стилевое направление» в европейском искусстве конца XVI — середины XVIII в. Вторые объявляли искусство барокко «извращённостью», «незнанием правил», проявлением «дурного вкуса», противоречащим гармоничному и жизнеутверждающему искусству Возрождения. Третьи, напротив, отмечали грандиозность, пластичность, стремление к красоте и воспринимали его как логичное продолжение традиций Возрождения. Некоторые исследователи проводили параллель между античным эллинизмом и барокко, другие усматривали его связь со средневековым искусством, тяготевшим к выражению напряжённых, почти экстатических религиозных чувств. Но как бы ни разнились оценки учёных, одно несомненно: барокко — большой самостоятельный стиль в искусстве, значительный этап в развитии мирового искусства.

В то же время были и общие, не вызывавшие разногласий взгляды на эстетику барокко. Они касались основных задач искусства, понимания роли и места человека в окружающем мире. Главная цель барокко — стремление удивить, вызвать изумление. Вот как об этом писал английский поэт А. Поуп (1688—1744):

Лишь там, где полускрыта красота,
Достигнута искусства полнота.
Цель мастера — контрастами играть,
Скрывать границы, взоры удивлять.

(Перевод *С. А. Антонова*)

Человек и всё многообразие действительности становятся предметом творческого осмысления в искусстве. В произведениях барокко человек выступает как личность со сложным миром чувств и переживаний, вовлечённая в бурный водоворот событий и страстей. Острая жажда жизни и наслаждений сочетается в нём почти с физическим страхом смерти и инстинктом самосохранения. Человек мечется между надеждой и отчаянием, на каждом шагу его подстерегают случайности, его героические поступки находятся на грани трагедии и драмы. Он постоянно оказывается перед нравственным выбором, всё чаще к нему приходит понимание тщетности прилагаемых усилий, бренности человеческой жизни. Это состояние удивительно точно выражено одним из героев У. Шекспира:

Что жизнь? Тень мимолётная, фигляр,
Неистово шумящий на подмостках
И через час забытый всеми; сказка
В устах глупца, богатая словами
И звоном фраз, но нищая значеньем.

(Перевод *Т. Л. Щепкиной-Куперник*)

Ж. Ламур. Фонтан и решётки на Королевской площади (сейчас площадь Станислава) 1752 г. *Нанси*

Человека, обуреваемого желанием выявить и понять главные законы развития жизни, уже не могла устроить лишь констатация её сложности и противоречивости. Вот почему в произведениях барокко, с одной стороны, переданы напряжённость конфликтов, преодоление духа противоречий, раздвоенность и тревога, а с другой — стремление к возрождению гармонии в жизни. Главными темами искусства барокко становятся мучения и страдания человека, мистические аллегории, соотношение добра и зла, жизни и смерти, любви и ненависти, жажды наслаждений и расплаты за них, где реальность совмещается с причудливой фантазией. Для произведений барокко характерны синтез архитектуры, живописи и скульптуры, эмоциональный накал страстей, динамизм и «тревожность силуэтов», картинная зрелищность, преувеличенная пышность форм, контрасты масштабов, цвета, света и тени, изобилие и нагромождение причудливых деталей, использование неожиданных метафор.

Несмотря на ярко выраженные принципы, барокко, как искусство, не утратило связей с эстетикой Возрождения и продолжало ренессансные традиции.

Хронологически стиль барокко оформлялся почти одновременно с классицизмом, нередко вступая с ним в борьбу. Применительно к искусству термин «барокко» впервые был использован в середине XVIII в., когда возникла необходимость критики вычурного стиля архитектурных сооружений XVII в.

В *России* отдельные черты барокко проявились во второй половине XVII в., а его расцвет приходится на середину XVIII столетия. В большей мере влияние барокко испытала русская литература XVII в. (например, поэтическое творчество Симеона Полоцкого (1629—1680)), в гораздо меньшей — архитектура и живопись.

М. Д. Пеппельман. Цвингер. 1697—1716 гг. *Дрезден*

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каким образом стиль барокко, проявившийся во многих видах искусства, отражал изменения в мировосприятии человека этого времени? Как на него повлияли научные открытия в области астрономии, географии? Какое подтверждение в искусстве барокко получило отношение человека к Богу, новые представления о времени и пространстве? Есть ли что-то общее в мироощущении человека эпохи барокко и нашего времени?

2. Какова роль искусства барокко в разрешении жизненных противоречий и трагических конфликтов эпохи? Только ли удивить и восхитить зрителей призвано было искусство барокко? Справедливо ли мнение о барокко как «искусстве избыточности» (*П. Валери*)?

3. Французский драматург Э. Ростан (1868—1918) вложил в уста одного из персонажей своей знаменитой пьесы «Сирано де Бержерак» такие слова:

Наш век семнадцатый — вершина всех вершин,
У нас во всём расцвет — в искусствах и в науках.

Какими примерами вы можете подтвердить или опровергнуть данное суждение литературного героя?

Д. Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. 1659 г. *Музей истории искусств, Вена*

Творческая мастерская

1. Как вы думаете, в чём выразился кризис идеалов эпохи Возрождения и каковы его главные причины? Насколько справедлива точка зрения, что основы стиля барокко были заложены в эпоху Ренессанса? Какие основания были у некоторых исследователей для утверждений о существующей связи между барокко, античным эллинизмом и средневековым искусством? Сравните известные вам произведения этих эпох, объясните, в чём заключается их сходство или различие.

2. Какое художественное развитие в эпоху барокко получила концепция «весь мир — театр»? Насколько созвучно искусство барокко творчеству английского драматурга Шекспира? Подберите фрагменты из его произведений, наиболее ярко отражающие эстетический образ этой эпохи.

3. Испанское барокко XVII в. считают «золотым веком» в развитии культуры этой страны, а Веласкеса (1599—1660) — её гением. Познакомьтесь самостоятельно с произведениями Веласкеса. Попробуйте в них отметить характерные черты, присущие искусству барокко.

Темы проектных исследований или презентаций

«Исторические предпосылки возникновения, эстетическая концепция и художественные особенности стиля барокко»; «Человек и новая картина мира в произведениях искусства XVII в.»; «Искусство барокко — поиск единства в противоречиях жизни»; «Эстетические принципы барокко»; «Барокко и эллинизм»; «Искусство барокко и Средневековья: их общность и различия»; «Кризис идеалов Возрождения и искусство барокко»; «Взаимопроникновение и обогащение стилей в искусстве XVII—XVIII вв.»; «Влияние стиля барокко на русское искусство XVII в.».

Книги для дополнительного чтения

Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII—XVIII веков. М., 1988.

Базен Ж. Барокко и рококо. М., 2001.

Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен: Россия семнадцатого столетия. М., 2008.

Гёте И. В. Простое подражание природе, манера, стиль. (Любое издание).

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. II. М., 1990.

Европейская поэзия XVII века. М., 1977.

История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века: Искусство 17 века / под ред. Е. И. Ротенберга и М. И. Свидерской. М., 1995.

Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. М., 1967. Т. 3.

Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. М., 1981.

Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1974.

Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко. М., 1991.

Интернет-ресурсы

Искусство барокко. Русское барокко — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://arthistoryresources.net/ARTHbaroque.html

Глава 2 Архитектура барокко

...Но перед красотой и зданья, и фасада
Померкли и фонтан, и мрамор, и ограда.
...В орнаменте витом увидишь тут и там
Победоносный шлем и вазы фимиам,
Колонны, капитель, пилястры и аркады
Увидишь всюду ты, куда ни кинешь взгляды,
Амуры, вензеля, вплетённые тайком,
И головы ягнят, увитые шнурком,
И статую найдёшь в великолепной нише,
В узорах и резьбе карниз под самой крышей...

(Перевод *Е. Я. Тараховской*)

Так описывал свои впечатления от архитектуры барокко французский поэт XVII в. Ж. де Сюдери. Желание удивить, восхитить и даже ошеломить зрителя становилось главной задачей архитекторов. Искусствовед М. В. Алпатов отмечал:

> «Здание вовлекает зрителя в создаваемый им образ, как картина или театральная сцена, но вместе с тем отталкивает его, выходит за свои границы, как бы выплёскивается за берега».

Казалось, что новый архитектурный стиль стремился лишь пересмотреть и разрушить существовавшие ранее нормы и каноны.

2.1. Характерные черты барочной архитектуры

Все элементы барочной архитектуры были призваны производить впечатление пышности, богатства, театральной зрелищности, торжественной парадности, останавливать взгляд прохожего, рождая в его душе противоречивые чувства, догадки и сомнения. Об особенностях восприятия произведений барочной архитектуры искусствовед И. Э. Грабарь писал так:

> «В погоне за живописной игрой света архитектор открывает зрителю не сразу все формы, а преподносит постепенно, повторяя их по два, по три и по пяти раз. Глаз путается и теряется в этих опьяняющих волнах форм и воспринимает такую сложную систему подымающихся, опускающихся, уходящих и надвигающихся, то подчёркнутых, то теряющихся линий, что не знаешь, которая же из них верная? Отсюда впечатление какого-то движения, непрерывного бега линий и потока форм».

Главными особенностями архитектуры барокко являются:

- тяготение к большим городским и садово-парковым ансамблям, где воедино сливаются архитектура, скульптура и живопись;
- увеличение масштабов, массивность, искажение классических пропорций, когда ордерные элементы перестают быть соразмерными человеку;
- появление цельного и единого фасада, который становится своеобразной декорацией здания, рассчитанной на эффект перспективного сокращения;
- создание нарочито искривлённого, почти иллюзорного пространства за счёт текучести криволинейных форм и объёмов (овал в планах и деталях, эллипс вместо круга, прямоугольник вместо квадрата);
- усиление декоративного начала, детализация, иллюзорное исчезновение стены в массе украшений, скульптур, зеркал, окон («боязнь пустоты»); использование насыщенных цветов и позолоты, создание оптических визуальных эффектов за счёт преломления и отражения солнечных бликов, бокового освещения, контрастное чередование освещённых и затенённых зон.

В разных странах Европы становление и расцвет барокко в архитектуре имели свои характерные особенности. В Италии новый стиль заявил о себе уже в конце XVI — начале XVII в. В Бельгии, Австрии и на юге Германии — в XVIII в., а в России — ближе к середине XVIII столетия. Голландия, страны Скандинавии, Северная Германия остались равнодушны к пышному барокко. Во Франции барокко присутствовало во внутреннем убранстве архитектурных сооружений. В Англии этот стиль проявился в смешанной форме. В Испании и Португалии мавританский и готический стили удивительным образом сочетались с барокко.

2.2. Архитектурные ансамбли Рима. Лоренцо Бернини

Идеи барочной организации больших пространств были связаны с созданием архитектурных ансамблей — площадей с фонтанами, обелисками, перспективами улиц, аллей, садов и парков, украшенных каскадами фонтанов, водоёмами и статуями. До этого времени целостные ансамбли складывались поэтапно — к уже существовашим постройкам постепенно достраивали новые.

Наиболее полно новые черты архитектуры барокко проявились в памятниках «вечного города» Рима, соперничать с которым по масштабам строительства не мог ни один город Италии. Здесь самым невероятным образом переплелись строгая Античность и роскошное барокко. Известный историк искусства П. П. Муратов так писал об этом в книге «Образы Италии»:

> «Барокко преобладает в Риме. Построенные в этом стиле дворцы и церкви составляют неизменную и типичнейшую черту города. Надо искать в Риме Рим античный, христианский, средневековый, Рим Возрождения. Но Рим барокко искать нечего — это до сих пор тот Рим, который прежде всего узнаёт каждый из нас. Всё то, что определяет характер города, — его наиболее заметные здания, главные площади, оживлённейшие улицы, — всё это здесь создано барокко, и всё верно хранит его печать».

Характерные черты итальянского барокко нашли наиболее яркое воплощение в творчестве **Лоренцо Бернини** (1598—1680), который олицетворяет собой целую эпоху в развитии архитектуры. «В итальянской художественной истории не было после Микеланджело другой такой исполинской фигуры и яркой талантливой индивидуальности, как Лоренцо Бернини», — писал П. П. Муратов. Он прославился не только как талантливый архитектор и скульптор, но и как живописец, комедиограф, режиссёр феерических спектаклей, актёр, создатель сложнейших театральных декораций. В 25 лет он уже стал знаменитостью, работал над формированием архитектурного облика Рима, выполнял бесчисленные заказы Ватикана. Современников пора-

Л. Бернини. Площадь перед собором Святого Петра. 1657—1663 гг. *Рим*

жали грандиозность замыслов и смелость их осуществления, необычайная работоспособность и тонкий художественный вкус великого мастера, по праву названного «гением барокко». Творческую манеру архитектора отличали изящество в сочетании с точным математическим расчётом, мастерская работа с фактурой камня, использование оптических эффектов.

Главным архитектурным творением Лоренцо Бернини стало оформление площади перед собором Святого Петра. Архитектору предстояло решить следующие задачи: создать торжественный подход к главному храму католического мира, добиться впечатления единства площади и собора, строившегося на протяжении двух столетий разными архитекторами. Площадь должна была выражать главную идею католической церкви: принимать в свои объятия город и весь мир. Кроме того, она должна была легко превращаться в колоссальную сцену для проведения торжественных церемоний. Бернини блестяще справился с поставленными задачами.

Пространство перед храмом он превратил в единый ансамбль из двух площадей. Первая — в форме трапеции, оформлена галереями, отходящими прямо от стен собора. Вторая выполнена в излюбленной форме барокко — овале. Она обращена к городу и обрамлена величественной колоннадой. «Подобно распростёртым крыльям», как говорил сам Бернини, она легко и изящно охватывала площадь, незаметно вовлекая в своё пространство зрителей. Величественный фасад собора представал перед зрителем постепенно, открывая ему свои торжественные и благородные очертания.

В центре огромной площади (её глубина 280 м) стоит обелиск, с двух сторон от которого расположены фонтаны, фиксирующие её поперечную ось. В сооружении колоннады Бернини в полной мере проявил свой талант архитектора: точный математический расчёт, безукоризненное чувство меры, умение организовать пространство. Монументальные колонны тосканского ордера (их высота 19 м) расположены в четыре ряда. Все они объединены изги-

бающейся лентой балюстрады, на которой установлены 96 статуй святых.

Немало потрудился Лоренцо Бернини и над созданием внутреннего архитектурного облика собора Святого Петра.

2.3. Архитектура Санкт-Петербурга и его окрестностей. Ф. Б. Растрелли

В середине XVIII в. искусство барокко в России достигло расцвета. Архитекторы всё чаще обращались к европейскому художественному наследию. Пышная архитектура барокко распространилась по городам России, но самые яркие творения зодчества были сосредоточены в новой столице Российского государства — Санкт-Петербурге.

Значительный вклад в развитие архитектуры в России внёс **Франческо Бартоломео Растрелли** (1700—1771) — сын скульптора Б. К. Растрелли, итальянец по происхождению, родившийся во Франции. Получив образование за границей, он затем работал только в России, ставшей его второй родиной. Всё, что было им построено в России, вызывало восхищение и восторженные оценки современников. Поэт и дипломат А. Д. Кантемир (1708—1744) писал о творениях выдающегося зодчего:

> «Граф Растрелли... искусный архитектор. Инвенции его в украшении великолепны, вид здания его казист, одним словом, может увеселиться око в том, что он построил».

Ф. Б. Растрелли. Андреевская церковь. 1748—1762 гг. *Киев*

Творения архитектора, сформировавшие образ дворцового Петербурга и царских загородных резиденций эпохи «елизаветинского» барокко, — это восторженные оды могуществу и процветанию российской государственности. Характерными приёмами стиля Ф. Б. Растрелли были: контрастное сопоставление форм и объёмов, ритм вертикалей, эффект зрительного колебания плоскости стены, использование пластики сдвоенных колонн, отступающих и выдвигающихся *ризалитов* (часть здания, выступающая за основную линию фасада), использование статуй, вазонов, провалы огромных окон, волюты, овальные окна. Своеобразие стиля архитектора составляет соединение в барочном ансамбле элементов рококо и европейского классицизма. В то же время он творчески воплощал многовековые традиции древ-

нерусской архитектуры и народного творчества (пятиглавие в храмовом зодчестве, полихромность, обилие позолоты, растительный орнамент, декоративность).

К архитектурным шедеврам Растрелли относятся Зимний дворец в Петербурге (1754—1762), загородные резиденции — Большой дворец в Петергофе (1745—1755) и Екатерининский дворец в Царском Селе (1752—1757), частные городские дворцы М. И. Воронцова (1749—1757) и Строгановых (1752—1754), а также церкви и монастыри — Андреевская церковь в Киеве (1748—1762) и Смольный монастырь в Петербурге (1748—1754).

Самое блестящее творение Растрелли, украшающее центр города на Неве, — **Зимний дворец**, в котором в наше время расположен всемирно известный художественный музей Государственный Эрмитаж.

Сложное по своим очертаниям сооружение, по замыслу автора, в плане приближалось к форме прямоугольника с замкнутым внутренним двором (*блок-каре*). Общая протяжённость фасадов, составлявшая 210 м, подчёркивала колоссальность масштабов здания. Но как при этом избежать скучного однообразия и монотонности в их оформлении? Между тем ни один из фасадов не повторял другой, в определённых ракурсах (издали или на близком расстоянии) каждый воспринимался по-своему, так как был декорирован особым образом колоннами, скульптурными масками, вазами и статуями. Фасад, выходящий на набережную Невы, был рассчитан на обозрение издали, а противоположный, по существу главный, — ориентирован на парадную Дворцовую площадь, обращённую к городу. Его составляли три ризалита, средний из которых прорезан арочными въездами, выходящими в огромный парадный двор. Главный подъезд

Ф. Б. Растрелли. Вид на Зимний дворец со стороны Дворцовой площади

расположен в северном корпусе: к нему торжественно подъезжали кареты императрицы и её гостей. Через огромную галерею они поднимались по Посольской лестнице, с верхней площадки которой открывался вход в парадные залы дворца.

Не могла не восхищать общая устремлённость здания вверх. Помимо того что дворец был одним из самых высоких сооружений, архитектор зрительно увеличил этот эффект. На фасаде здания он расположил колонны то группами, то попарно, то в одиночку, причём обязательно в два яруса, строго друг над другом. Более того, на уровне кровли шла балюстрада с каменными скульптурами и вазами, расставленными с таким расчётом, что зрительно они продолжали вертикали колонн. Разнообразный ритм колонн, разорванные фронтоны, слияние декора нижнего яруса с верхним сообщали фасаду эффект непрекращающегося движения.

Важным эмоциональным фактором воздействия на зрителей являлось нарядное цветовое решение фасада, основанное на сопоставлении бледно-терракотового тона стен, белых стволов колонн и пилястр, золотистых капителей, разнообразной декоративной скульптуры и позолоты металлического кружева решёток балконов. Самые ответственные места в декоре здания занимали символы императорской власти и русской государственности. Восхитителен рисунок обрамления наличников огромных окон (22 типа!), в оформлении которых фантазия зодчего-декоратора, казалось, не знала границ.

Дворцовые сооружения поражали своими размерами и пышностью внутреннего убранства. Дворец имел более 1050 отдельных помещений и комнат, 1886 дверей, 1945 окон и 177 лестниц. В парадных интерьерах царило изобилие цвета, лепнины и узора; они полны движения, создаваемого бликами солнечного света и их отражениями во множестве зеркал. Здесь всё сверкало и переливалось, создавая ослепительную роскошь и торжественное величие.

Замечательное творение Растрелли не было завершено мастером. Постройка Зимнего дворца требовала огромных денег, которых часто не было в российской казне. Дворец продолжали достраивать и украшать уже другие зодчие.

Собор Смольного монастыря был заказан мастеру императрицей Елизаветой Петровной. Традиционное русское пятиглавие, воплощённое в вычурных формах барокко, здесь органично сливалось с основным объёмом здания. Средняя глава собора представляет собой высокий двусветный купол, увенчанный луковичной главкой на световом барабане. Четыре высокие двухэтажные башни, почти вплотную прижатые к центральному куполу, придают пятиглавию удивительную монолитность и мощь.

Декоративное убранство собора поражает своей нарядностью. Чёткие выступы стен, оформленные пучками колонн, фронтонами различной формы, мягко закругляющимися волютами, нависающими карнизами, создают выразительную игру

Ф. Б. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748—1754 гг. *Санкт-Петербург*

света и тени. Белые детали на синем, лазурном фоне стен, обилие позолоты на куполах и главках, капителях, гирляндах и картушах подчёркивают великолепно найденное соотношение форм и пропорций здания. Собор, имеющий в плане равноконечный крест, смотрится одинаково хорошо со всех сторон.

Строительство собора, как и всего ансамбля монастыря, не было завершено Растрелли. Вступившая на престол Екатерина II была увлечена другими планами. Барокко перестало отвечать требованиям последней моды, пристрастиям и вкусам двора и самой императрицы. В России начинал своё победное шествие новый архитектурный стиль — *классицизм*. Великий зодчий оказался не у дел. В 1763 г. он подал в отставку и покинул Петербург.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Чем можно объяснить, что в XVII в. архитектура являлась ведущим видом искусства? Каковы характерные черты архитектуры западноевропейского барокко? Что, на ваш взгляд, отличало сооружения барокко от творений зодчих эпохи Ренессанса? Почему архитектура барокко вызывала крайне противоречивые суждения?

2. Почему Италию называют родиной архитектурного барокко, а Рим — его столицей? Докажите справедливость этих утверждений на примере известных вам произведений Лоренцо Бернини. Что отличает художественную манеру зодчего?

3. Какие черты стиля вы могли бы отметить в творчестве Ф. Б. Растрелли? Что отличает созданные им сооружения от известных вам произведений архитектуры западноевропейского барокко? В какой мере зодчему удалось воплотить традиции древнерусской архитектуры? Аргументируйте свой ответ.

Творческая мастерская

1. Сравните известные вам сооружения, созданные в стиле барокко, с архитектурными творениями Ренессанса. Как вы думаете, почему барочному зданию «так хочется» организовать вокруг себя пространство в виде целого ансамбля?

2. Какие градостроительные идеи выдвинуло искусство барокко и в чём суть их образности? Попробуйте проиллюстрировать свои наблюдения, опираясь на главное творение Л. Бернини — площадь собора Святого Петра в Риме.

3. Что обеспечивает стилистическую целостность ансамблей загородных резиденций, созданных Ф. Б. Растрелли (Большого дворца в Петергофе или Екатерининского дворца в Царском Селе)? Как в них решается проблема синтеза искусств (скульптурный декор, интерьеры, мебель и др.)?

4. Искусствовед А. А. Карев отмечает, что «в зданиях Растрелли заложен один из существенных принципов барокко — вовлечение в единое, почти нерасчленимое живописное целое всего многообразия деталей и форм. Пластическая активность его архитектуры и использование иллюзорных эффектов позволяют, с одной стороны, организовывать большие пространства перед фасадами, с другой — зрительно раздвигает пространство интерьеров. Всеми этими средствами Растрелли пользуется с артистической виртуозностью». Докажите справедливость этого утверждения на примере известных вам архитектурных сооружений мастера.

5. Если вам приходилось бывать в Санкт-Петербурге и его пригородах, то подготовьте заочную экскурсию по памятным местам, связанным с творчеством Ф. Б. Растрелли. Каковы ваши впечатления от этих творений зодчего?

6. Попробуйте снять любительский видеофильм об архитектурных памятниках барокко, имеющихся в вашем городе.

Темы проектных исследований или презентаций

«Шедевры архитектуры западноевропейского барокко»; «Достижения итальянского барокко»; «Лоренцо Бернини — гений барокко»; «Рим — столица архитектурного барокко»; «Национальное своеобразие развития стиля барокко в России»; «Петербург Ф. Б. Растрелли»; «Дворцовые ансамбли Ф. Б. Растрелли в Санкт-Петербурге и его пригородах».

Книги для дополнительного чтения

Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.

Базен Ж. Барокко и рококо. М., 2001.

Барокко: Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. М., 2000.

Дасса Ф. Барокко: Архитектура между 1600 и 1750 годами. М., 2002.

Искусство XVII века: Голландия, Франция, Англия, Германия. М., 1995. (История искусства).

Карев А. А. Искусство XVIII века в России. М., 2004.

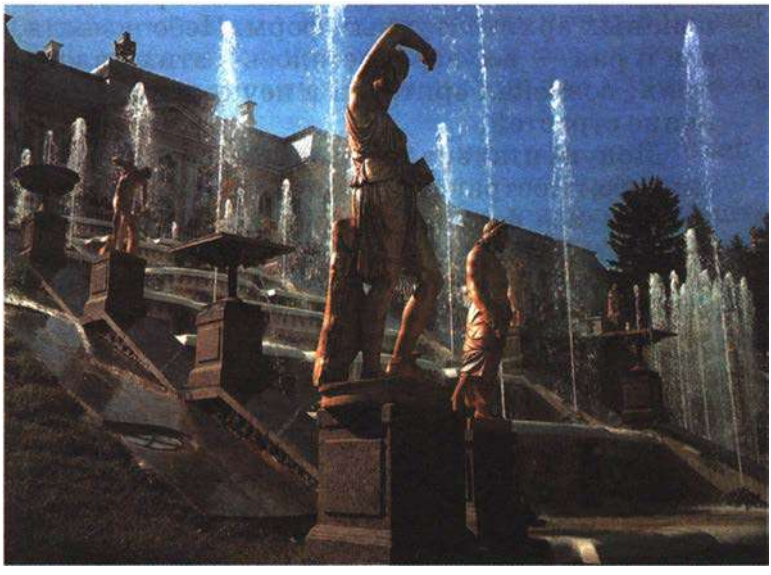
Лоренцо Бернини. Воспоминания современников. М., 1965.

Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. М., 1967. Т. 3.

Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994.

Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1974. (Малая история искусств).

Ф. Б. Растрелли. Большой Екатерининский дворец. 1752—1757 гг.
Царское Село



Большой каскад. 1715—1805 гг.
Петергоф

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*барокко*) — http://artclassic.edu.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/

Характерные черты барочной архитектуры — http://arx.novosibdom.ru/node/425; http://www.arhitekto.ru/txt/6barokko01 .shtml

Архитектурные ансамбли Рима — http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=2H192

Л. Бернини — http://ru.wikipedia.org/wiki/

«Сила искусства — Л. Бернини» — http://video.yandex.ru/users/leha1953/view921/#

Архитектура Петербурга и его окрестностей (*Ф. Б. Растрелли*) — http://artclassic.edu.ru/; http://www.arhitekto.ru/txt/6ross01.shtml

Глава 3 Изобразительное искусство барокко

В изобразительном искусстве барокко, так же как и в архитектуре, преобладали монументальные декоративные композиции на религиозные и мифологические темы, парадные портреты, предназначенные для украшения интерьеров дворцов.

3.1. Живопись барокко. Творчество Рубенса

Изобразительное искусство барокко наиболее ярко и выразительно представлено *декоративной монументальной живописью*, покорявшей и ослеплявшей современников своим праздничным блеском, накалом страстей, неукротимой энергией и динамикой. Пышные композиции украшали стены и потолки (плафоны) дворцов и храмов, загородных резиденций знати и парковых павильонов. Перед зрителем представали разверзшиеся небеса, стремительно несущиеся в разные стороны группы людей и ангелов, обрамлённые причудливыми очертаниями пышных архитектурных форм. Небо и земля, свет и мрак, силы ада и рая — всё переплеталось в этих аллегорических композициях, вовлекая зрителей в неукротимое движение и бурное кипение страстей.

Монументальная живопись барокко расширяла границы реального пространства, подчёркивала идею беспредельности мира. Она всё больше напоминала мистическое или театральное действие. Главные её темы — торжество Божественной справедливости и прославление на небесах Христа, Богоматери и святых, а также античные аллегорические сюжеты, прославление воинских побед, утверждение новых законов, идея неограниченной власти государства и церкви.

П. П. Рубенс. Автопортрет. Ок. 1638—1640 г. *Художественный музей, Вена*

К выдающимся художникам барокко можно отнести фламандского мастера **Питера Пауэла Рубенса** (1577—1640), принадлежавшего к числу «универсальных гениев искусства, которые не замыкаются в границах того или другого жанра, но умеют откликнуться на самые различные стороны жизни» (*М. В. Алпатов*).

При упоминании имени Рубенса приходят на память пышные фламандские красавицы с золотистыми волосами, сцены охоты и битв, вакханалии, великолепные пейзажи с клубящимися облаками, стремительно низвергающимися водопадами, могучими тенистыми деревьями, безбрежными далями лугов и полей... В каждом произведении Рубенс

не только передавал сходство с натурой, но и наделял полотно жизненной силой, энергией, доставляя радость зрителю. Он умел наполнять интенсивными, бьющими через край эмоциями всё, к чему прикасалась его кисть. Не случайно художник Эжен Делакруа называл его «Гомером живописи», а Карл Брюллов находил в его картинах «роскошный пир для очей».

Рубенса часто называют крупнейшим мастером торжествующего барокко. Это верно, так как в своём творчестве он унаследовал и развил многие традиции этого художественного стиля. Ощущение бесконечности мира, неукротимого всеобщего движения, столкновение стихийных сил и накал человеческих страстей — вот что характерно для многих полотен художника. Многофигурные асимметричные композиции, представленные в сложных диагональных ракурсах, изобилуют мельчайшими подробностями и деталями.

Художественные полотна Рубенса отличают свободное построение композиции, объёмная пластика форм, сильные цветовые эффекты, тончайшая игра красочных оттенков. Они полны напряжённой динамики, буквально светятся сочными, яркими красками, которые художник накладывал жидким прозрачным слоем таким образом, чтобы сквозь них просвечивал тёплый красноватый подмалёвок. Для него было характерно письмо длинными волнистыми мазками. Так, вьющуюся прядь волос он мог написать одним движением кисти. Грузные тела в его композициях воспринимаются лёгкими, исполненными изящества и грации.

Полотна Рубенса, отвечавшие вкусам монархов, великолепно вписывались в роскошное убранство прославленных дворцов Лондона, Парижа и Антверпена. Но его картины нельзя рассматривать только как декорации парадных залов, дворцов и музеев. Это подлинные шедевры, в которых органично сочетаются лучшие традиции нидерландских мастеров живописи, ощущается собственный почерк талантливого мастера.

П. П. Рубенс.

Автопортрет с Изабеллой Брант. 1609—1610 гг. *Старая Пинакотека, Мюнхен*

Рубенса часто называют счастливым и блистательным художником. И это верно. В 23 года он получил от гильдии Святого Луки звание художника и отправился совершенствовать своё мастерство в Италию.

Посмотрите на его замечательный **«Автопортрет с Изабеллой Брант»**, и вы поймёте, насколько талантлив был этот начинающий художник. Красивое лицо Рубенса спокойно и преисполнено чувства собственного достоинства. Модный, щегольской костюм с широким кружевным воротником, шляпа с высокой тульей и металлической брошкой, кожаные туфли с изящными подвязками подчёркивают его аристократичность и тонкий художественный вкус. Он сидит с молодой женой Изабеллой в беседке, увитой

зеленью и цветущей жимолостью. Выразительные глаза супругов обращены прямо к зрителю, их взгляды полны тихого и безмятежного семейного счастья. Две склонённые друг к другу фигуры, красноречивый жест соединённых рук символизируют внутреннее согласие и любовь. Да, это был период покоя, труда и тихого счастья в жизни художника.

Рубенс, как уже отмечалось, никогда не замыкался в рамках одного жанра живописи. Он писал многочисленные *картины-аллегории*, посвящённые важнейшим проблемам современной жизни, обращался к древним античным мифам, наполняя их содержание глубоким символическим смыслом. В аллегорической картине **«Союз Земли и Воды»** он прославляет союз двух природных стихий, без которых невозможна жизнь человека. Землю олицетворяет мать богов Кибела, воду — бог морей Нептун. На границе своих владений они заключают союз, который освящает крылатая богиня Виктория, возлагающая золотую корону на голову Кибелы. Из-под скалы навстречу зрителю выплывает тритон, трубящий приветствие. Очаровательные путти веселятся и играют в потоках льющейся воды, шумно вырывающейся из огромной урны. Зыбкий союз Земли и Воды не случайно является

П. П. Рубенс. Союз Земли и Воды. 1618 г. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

П. П. Рубенс.
Снятие с креста. Центральная часть триптиха. 1612—1614 гг.
Кафедральный собор, Антверпен

центром композиции, отражающей надежду Рубенса на скорейшее процветание родины. После разделения Нидерландов на Северные и Южные провинции Фландрия потеряла статус морской державы и, следовательно, лишилась выгодных торговых путей. Союз двух природных стихий — Земли и Воды — это надежда на установление мира, мечта художника о выходе Фландрии к морю.

Рубенса всегда вдохновляла *античная мифология*, в ней он находил радость жизни, единение человека с природой, яркие мужественные образы. Пирующие боги и силены, вакханки и нимфы, сатиры и пастушки, живущие в мире страстей и желаний, становятся главным объектом изображения. В «вакханалиях жизни» Рубенс передаёт своё восхищение человеческой красотой, людьми, умеющими и в мире стихийных чувств сохранить свою глубокую чистоту и праздничное мироощущение.

Немало прекрасных полотен создано Рубенсом на темы Священного Писания. Одно из лучших его произведений — алтарная картина **«Снятие с креста»**, блестяще описанная французским писателем, художником и искусствоведом Э. Фромантеном в книге «Старые мастера»:

> «Сцена — значительна и сурова... здесь страдание представлено благородное и величаво-тихое. Тут всё сдержанно, сжато, лаконично, как на страницах Священного Писания. Ни искривлённых тел, ни криков, ни мук, ни лишних слёз. Быть может, только Богоматерь не сдержала рыдания. Непомерная скорбь её выражена неутешным жестом, заплаканным лицом и красными глазами. Христос — одна из наиболее прекрасных фигур... В нём неуловимо гибкое, утончённое изящество, передающее мягкость тела и изысканность, свойственную прекрасному академическому этюду. Чувство меры — тонко. Вкус — совершенен. Рисунок не уступает по силе чувства. Обратите особенное внимание на то... как осторожно его поддерживают, как бессильно изогнуто оно, покрытое длинным саваном, с какой любовью и тоской принимают его к себе на руки женщины. Есть ли что-нибудь более трогательное?..
>
> Это картина с темноватым фоном, на котором положены широкие, сильные, совершенно не оттенённые световые пятна. Колорит не очень богат. Он напряжён, выдержан, точно рассчитан на впечатление издали... Он слагается из тёмно-зелё-

ного, почти чёрного цвета, из абсолютно чёрного, из немного глухого красного и из белого. Эти четыре цвета положены один возле другого так же свободно, как могут быть положены четыре краски такой силы... всё это поразительно по размаху и строгости».

А. ван Дейк.
Автопортрет. Конец 1620-х — начало 1630-х гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В 1609 г. Рубенс был назначен придворным живописцем, а это, в свою очередь, повышало его престиж в обществе и открывало ему путь к свободному творчеству. В заказах не было недостатка, число поклонников его таланта постоянно росло. Заказчиками художника были французская королева Мария Медичи, принцесса Нидерландов Изабелла, генуэзские купцы...

Не имея возможности быстро выполнять многочисленные заказы, Рубенс создал огромную мастерскую, куда стекались лучшие молодые художники Фландрии, среди которых были знаменитые **Антонис ван Дейк** (1599—1641), Якоб Йорданс (1593—1678) и Франс Снейдерс (1579—1657).

Рубенс обладал колоссальной работоспособностью. В шесть часов после утренней мессы он шёл в мастерскую к рабочему столу или мольберту, делая десятки эскизов и рисунков на бумаге или картоне. Затем он обходил учеников, специализировавшихся на определённых элементах картины, и прописывал уже готовые композиции, едва касаясь кистью отдельных частей полотна. Им создано около полутора тысяч самостоятельных произведений и ещё столько же совместно с учениками — невероятная цифра для выдающегося мастера, прожившего всего 63 года! Убедительный комментарий к сказанному — оценка французского живописца Э. Делакруа: «Рубенс — Бог!»

Рубенс был блестяще образованным человеком своего времени. Разносторонний учёный, знаток и коллекционер древностей, дипломат, ведший переговоры с монархами Испании и Англии, полиглот, знавший семь языков, переписывавшийся с выдающимися людьми Европы, архитектор, издавший двухтомную книгу «Дворцы Генуи» и построивший собственный великолепный дом с парком в Антверпене, он снискал себе заслуженную славу при жизни. В 1630 г. после удачной дипломатической миссии английский король Карл I посвятил художника в рыцари, подарил ему свою шпагу, шнур с королевской шляпы и кольцо, усыпанное бриллиантами... Один из влиятельных покровителей художника однажды заметил: «У Рубенса было столько талантов, что его умение рисовать следует отнести к самому последнему».

3.2. Скульптурные шедевры Лоренцо Бернини*

Как и живопись, скульптура барокко подчинялась общему декоративному оформлению фасадов и интерьеров зданий. Она отличалась подчёркнутой экспрессивностью форм, её излюбленными мотивами стали спираль, гнутые и витые формы, закруглённые грани. Скульптуру теперь можно было рассмотреть со всех точек зрения. Идеальные скульптурные образы сочетали в себе бурную динамику выражения чувств, реальность с фантазией, искусственные материалы с природными. Добиваясь впечатления невесомости фигур, скульпторы, казалось, стремились преодолеть тяжесть мрамора или бронзы.

Одним из лучших мастеров скульптуры барокко был **Лоренцо Бернини**, которому удалось и в этом виде искусства сделать немало художественных открытий. Определяя главные особенности изобразительного искусства барокко и скульптурного творчества Бернини, искусствовед Н. А. Дмитриева отмечала:

> «Характерно, что живописность мыслится как идеал пластики. Не живопись стремится быть скульптурной, как в искусстве Возрождения, а скульптура хочет быть живописной... Немудрено писать красками воздушные облака или пушистый мех и лёгкое кружево, а вот превратить мрамор в облака и мех — это триумф художника, для которого нет ничего невозможного».

Действительно, Лоренцо Бернини умел подчинять своей творческой фантазии твёрдый камень, превращая его в послушный и податливый материал. Он говорил: «...Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью...» Он мог вручную шлифовать камень по пять—семь часов в день «без единой передышки». Такого напряжения и самоотверженности в работе не выдерживали даже его молодые ученики-помощники. Тщательно обрабатывая белый или цветной мрамор и бронзу, он добивался удивительных световых эффектов, имитировал блеск и мягкость кожи, фактуру ткани. Но главной заслугой скульптора было мастерское воспроизведение тончайших движений человеческой души, в этом искусстве ему не было равных. В интерьерах соборов и капелл, оформляя ансамбли площадей, он создавал непревзойдённые по красоте и изяществу композиции.

Л. Бернини. Экстаз Святой Терезы. 1645—1653 гг. *Церковь Санта Мария делла Виттория, Рим*

Одним из известнейших произведений Бернини стала скульптурная композиция **«Экстаз Святой Терезы»** для

римской церкви Санта Мария делла Витториа. Композиция раскрывает один из эпизодов записок испанской монахини Терезы, жившей в XVI в. и позднее причисленной церковью к лику святых. В своих записках она рассказала, как однажды к ней во сне явился ангел и пронзил сердце золотой стрелой:

> «В руке ангела я увидела длинную золотую стрелу с огненным остриём; мне показалось, что он вонзил её несколько раз в моё сердце... Боль была так сильна, что я не могла удержаться от крика, но в то же время испытала такую бесконечную сладость, что... пусть бы эта боль длилась вечно».

Перед Бернини стояла непростая задача изобразить сверхъестественное явление, поэтому скульптурная группа была задумана как видение во сне. Автору удалось виртуозно передать в мраморе напряжённость чувств героини. Нереальность происходящего подчёркнута пучками лучей на заднем плане и клубящимися облаками, на которых полулежит Святая Тереза, бессильно запрокинув голову. Её веки полузакрыты, она словно не видит представшего перед ней нежного и улыбчивого ангела. Страдание и наслаждение переплетаются в её болезненно-восторженном облике. Эмоции героини доведены до крайнего предела, до исступления, но при этом у зрителя не создаётся впечатления неестественности в проявлении чувств.

Композиция помещена в глубокую нишу, обрамлённую цветным мрамором. На рельефах боковых стен Бернини запечатлел заказчиков. Эффект мистического видения скульптор подкрепил светом, падающим в дневное время сквозь жёлтое стекло окна собора. Мастер скрывает от зрителя точки опоры фигур, ему удаётся представить их парящими в облаках.

Глядя на это произведение, кажется, что Бернини сознательно не даёт здесь проявиться природе камня: мрамор воспринимается лишённым веса. Твёрдый камень пластичен и податлив, он передаёт то воздушность облаков, то бархатистую нежность кожи, то гладкость ткани. В фигурах он отполирован с особой тщательностью: извиваются складки одеяния, сливающиеся с клубящимися облаками. Драпировки настолько глубоко прорезаны, что эта вспененная поверхность разрушает целостность объёма композиции. Да, Бернини победил мрамор, он действительно сделал его «гибким, как воск».

Л. Бернини. Фонтан Четырёх рек. Фрагмент. 1648—1651 гг. *Рим*

В числе самых известных произведений Бернини есть и фонтаны, которыми он украсил Рим, например, фонтан Тритона и **фонтан Четырёх рек** — блестящее сочетание экспрессивной барочной пластики с бурлящей и пенящейся водой.

Л. Бернини. Давид. 1623 г. *Галерея Боргезе, Рим*

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему изобразительное искусство барокко тяготело к декоративно-монументальной живописи, каковы его характерные черты? Чем можно объяснить особый интерес художников к аллегорическим сюжетам на мифологическую или библейскую тематику? На примере известных вам произведений попробуйте показать их принадлежность к стилю барокко.

2. Что характерно для творческой манеры П. Рубенса? Почему его называют крупнейшим мастером барокко? Каковы главные темы его творчества? Отметьте характерные особенности в изображении мира и героев на полотнах художника. Какие из произведений Рубенса вам особенно понравились? Почему?

3. Какими художественными средствами Л. Бернини добивался особого воздействия скульптуры на чувства зрителей? Как ему удавалось передавать стремительную динамику жизни, самые сложные и тонкие движения человеческой души? Какова художественная роль деталей в созданных им скульптурных портретах?

Творческая мастерская

1. Фреску Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле Ватикана, произведения позднего Тициана и огромные диагональные композиции Тинторетто, созданные в эпоху позднего Возрождения, часто рассматривают как предвосхищение стиля барокко в живописи. Согласны ли вы с таким утверждением? Аргументируйте свой ответ.

2. Познакомьтесь с творчеством знаменитых учеников Рубенса А. ван Дейка, Я. Йорданса или Ф. Снейдерса. Что общего и в чём различие их творческой манеры по сравнению с произведениями их про-

Я. Йорданс. Бобовый король. Ок. 1638 г. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

славленного учителя? Оформите стенд (выставку или альбом) на тему «Фламандские живописцы барокко». Сопроводите живописные произведения краткими аннотациями.

Темы проектных исследований или презентаций

«Изобразительное искусство барокко»; «Монументальная живопись итальянских и французских мастеров»; «Особенности парадного портрета барокко»; «Традиции Возрождения в изобразительном искусстве барокко»; «Портретное искусство Питера Рубенса»; «Творчество Антониса ван Дейка»; «Живописные шедевры Якоба Йорданса»; «Натюрморты Франса Снейдерса»; «Произведения фламандских мастеров в собраниях российских музеев»; «Скульптурные шедевры Лоренцо Бернини»; «Роль художественной детали в скульптурных произведениях Лоренцо Бернини».

Книги для дополнительного чтения

Авермат Р. Рубенс. М., 1995.

Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.

Барокко: Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. М., 2000.

Варшавская М. Л. Питер Пауль Рубенс. М., 1958.

Грицай Н. И. Фламандская живопись XVII века. Л., 1990.

Живопись барокко: Глубины души в беспредельности мира. М., 2002.

Лебедянский М. С. Портреты Рубенса. М., 1991.

Локтев В. И. Барокко: от Микеланджело до Гварнини. М., 2004.

Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. М., 1967. Т. 3.

Морозова С. В. Якоб Йорданс. М., 1974.

Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1974.

Уэджвуд К. В. Мир Рубенса. М., 1998.

Интернет-ресурсы

Барокко в живописи — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://artclassic.edu.ru/; http://www.artcyclopedia.com/history/baroque.html

П. П. Рубенс — http://rybens.ru/; http://artclassic.edu.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://p-rubens.ru/; http://www.artcyclopedia.com/artists/rubens_peler_paul.html

Л. Бернини — http://artclassic.edu.ru/; http://www.thais.it/scultura/barocca.htm

Глава 4 Реалистические тенденции в живописи Голландии

XVII—XVIII века — это время возникновения и развития в искусстве реалистических тенденций: объективности в передаче видимого, точности, конкретности, непредвзятости восприятия жизни, отсутствия идеализации, внимания к простонародным типам, глубокого, прочувствованного восприятия быта и природы, простоты и естественности в передаче человеческих чувств.

Художники XVII в. только учились видеть жизнь такой, какая она есть.

Реалистические тенденции в живописи можно наблюдать в творчестве великого голландского художника Рембрандта. Обращаясь к своим ученикам, он говорил: «Учись прежде всего следовать богатой природе и отображать то, что найдёшь в ней. Небо, земля, море, животные, добрые и злые люди — всё служит для нашего упражнения. Равнины, холмы, ручьи и деревья дают достаточно работы художнику. Города, рынки, церкви и тысячи природных богатств взывают к нам и говорят: иди, жаждущий знания, созерцай нас и воспроизводи нас».

Тщательно следуя этим советам, голландские мастера сумели открыть красоту зримого мира в самых разнообразных его проявлениях. Их произведения до сих пор сохраняют живой трепет реальной жизни, передают красочное богатство окружающего мира.

4.1. Творчество Рембрандта

Фраза Э. Делакруа «Правда — самое прекрасное и редкое качество» стала сутью творчества величайшего голландского художника **Рембрандта Харменса ван Рейна** (1606—1669). Он оставил потомкам огромное художественное наследие: около восьмисот картин и портретов, трёхсот офортов и двух тысяч рисунков. Каждое из его произведений — свидетельство высочайшего мастерства и художественной правды. Жизненный и творческий путь этого замечательного художника был трагичен: от блистательной карьеры, всеобщего признания, богатства, счастливой семейной жизни к полному забвению, одиночеству и нищете. Живший в эпоху барокко, Рембрандт был её ярчайшим представителем, сумевшим выразить в своём творчестве все противоречия и характерные черты времени.

Рембрандт ван Рейн.
Автопортрет. 1634 г.
Галерея Уффици, Флоренция

Бесконечно разнообразна тематика произведений Рембрандта. В каждом из них — попытка передать духовную эволюцию человека, трагический путь познания жизни. Мир его персонажей, как и сама действительность, сложен и многолик. Его герои — люди с противоречивыми характерами и непростыми судьбами. Одни из них являются воплощением мудрости и благородства, другие — человеческих слабостей и пороков. Иногда эти разнородные качества совмещаются в одной и той же человеческой личности, нередко попадающей в сложнейшие драматические ситуации нравственного выбора.

Творчество Рембрандта отличают глубочайший психологизм, сильнейший накал страстей и чувств. Придавая сценам элементы театральности, Рембрандт активно использует язык символов и аллегорий, в чём также можно увидеть своеобразную дань художника эстетике барокко.

Художественной метафорой Рембрандта, главным принципом его творческого метода стало искусство *светотени*, в котором ему, пожалуй, не было равных.

Художник выделяет с помощью света главные смысловые акценты в картине. Свет пульсирует на лицах, руках, одежде его героев, приводит в движение всё действие, растворяется во мгле и вновь неожиданно ярко сияет и вспыхивает. Контрасты света и тени усиливают динамику происходящего, осязаемо подчёркивают цвет, форму, объёмы и фактуру предметов. Эту удивительную особенность художественного мастерства Рембрандта отмечал и русский художник И. Е. Репин:

> «С особым счастьем купался он в прозрачных тенях своего воздуха, который неразлучен с ними всегда, как дивная музыка оркестра, его дрожащих и двигающихся во всех глубинах согласованных звуков».

В ранних картинах Рембрандта можно наблюдать множество едва заметных переходов от тёмного к светлому, градации золотисто-коричневого, красного и оливкового цветов. В поздних произведениях часто возникает эффект горящих и тлеющих тонов. Сверкающее золото парчовых мантий, переходы от тёмно-вишневого к ярким оттенкам красных раскалённых углей, словно вобравших в себя лучи света, а затем к угасающим тонам оранжевого — такова красочная палитра художника.

Значительное место в его творчестве занимают картины на *мифологические* и *библейские темы*. Художника особенно привлекала возможность откликнуться на вечные проблемы, показать их теснейшую связь с современной действительностью. Мифологические и библейские сюжеты, лишённые привычной идеальной трактовки, давали неисчерпаемый материал для глубоких философских размышлений о сущности бытия и человеческой жизни. Краткая притча или легенда Ветхого и Нового Завета обретали в его произведениях жизненную достоверность, убедительность и силу. Каждый раз он предлагал зрителям собственное прочтение известного сюжета, интерпретируя его как сцену из жизни обыкновенных людей с их земными страстями и переживаниями.

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет. Ок. 1661 г. *Кенвуд-хаус, Лондон*

В историю мировой живописи Рембрандт вошёл и как блестящий мастер *автопортрета*. Из года в год, иногда изо дня в день он изображал себя то весёлым или грустным, то рассерженным или равнодушным. В ста (!) созданных им живописных и графических автопортретах — история его жизни, биография души, исповедь художника. В ранних произведениях он внимательно, глазами постороннего, рассматривает себя в зеркале, под-

Рембрандт ван Рейн. Автопортрет с Саскией на коленях. 1635—1636 гг. *Картинная галерея, Дрезден*

мечая малейшие внешние перемены, останавливая мгновения собственной жизни. Поначалу он много экспериментировал, меняя выражения лица, позы, движения, используя различный формат, эффектные композиции, контрасты светотени. Мы видим то простодушного паренька с мельницы, то светского кавалера и озорного гуляку, то властелина в восточном сказочном наряде. В знаменитом **«Автопортрете с Саскией на коленях»**, написанном вскоре после женитьбы, он весело поднимает бокал за здравие своей жены, приглашая зрителей разделить с ним его счастье и радость.

Но с годами безудержное веселье молодости утихает. Теперь всё чаще можно видеть художника за работой: с палитрой или за гравировальным столиком. На нём нет дорогих украшений и богатых парчовых одежд, он одет в рабочий халат, на голове платок или повязка. Его мысли и чувства выстраданы и глубоко пережиты, проницательные глаза обращены к зрителям, они смотрят нам в душу... Теперь он не рассматривает, а изучает себя. *Интроспекция* (самонаблюдение) становится главной в его творчестве. На последнем автопортрете — беззубое старческое лицо, перекошенное гримасой смеха. Обращаясь к нам, он словно говорит: «Посмотрите, вот что сделала со мной жизнь...»

Рембрандт ван Рейн. Портрет Яна Сикса. 1654 г. *Собрание Сикса, Амстердам*

Рембрандт мастерски передаёт едва уловимые, тонкие и сложные психологические состояния человеческой души. Его герои как-будто незримо движутся, мыслят и чувствуют прямо у нас на глазах, но в то же время остаются наедине с собой. Их размышления — о вечном, о смысле жизни и неотвратимости смерти. С его портретов на нас смотрят самодовольные бюргеры, высокомерные чиновники, чопорные дамы, лицемерные проповедники. А рядом с ними — полные достоинства и внутреннего благородства поэты и писатели, вдохновенные люди искусства, талантливые учёные.

«Портрет Яна Сикса» считается одним из лучших творений художника. О чём думает друг Рембрандта, поэт, меценат и крупный промышленник? О долгой и верной дружбе? О том, как и почему стали расходиться их жизненные пути? В лице Сикса — сострадание, искренняя и горькая печаль. Он словно на минуту возникает из сумрака комнаты. На его элегантный светло-серый камзол с блестящими пуговицами накинут ярко-красный плащ с золотым шитьём. Чёрная широкополая шляпа и тёмный зеленоватый фон оттеняют выразительное умное лицо. Свет пульсирует на его лице, руках, одежде, он трепещет в воздухе, приводя в движение всё, что находится вокруг. Он словно растворяется в осязаемой мгле и вдруг неожиданно вспыхивает, усиливая динамику изображения.

> «Верность тона, правдивость жеста, безупречная строгость формы здесь таковы, что лучшего желать не приходится... Какой художник был бы в состоянии создать подобный портрет?» — восхищённо писал Э. Фромантен.

Рембрандт ван Рейн. Портрет старушки. 1654 г. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

В более поздние годы Рембрандт всё чаще пишет старческие лица. В их печальных и необыкновенно выразительных взглядах он читает длинную, полную лишений и тревог уже прожитую жизнь. Мудрость опыта, спокойное отношение к приближающейся смерти особенно интересуют художника. Старость — это не крушение жизни, а её достойное и логичное завершение.

В **«Портрете старушки»** запечатлена старая женщина наедине со своими чувствами и мыслями. Мы ничего не знаем о ней, нет в картине никаких внешних деталей, рассказывающих о её прошлой жизни. Скупо изображён скромный наряд — ничто не должно отвлекать зрителей от изображения её лица под красным бархатным капюшоном. Именно лицо становится духовным средоточием карти-

Рембрандт ван Рейн.
Автопортрет.
Офорт. 1639 г.

ны. Старушка погружена в молчаливое раздумье, внутрь себя, поза спокойна и свободна. Нет ничего, что бы могло нарушить её задумчивость, мерное течение жизни, длящееся бесконечно долго...

Наше знакомство с творчеством Рембрандта будет неполным, если мы не скажем об огромном графическом наследии художника. Известно, что Рембрандт много работал в технике *офорта*. Он покрывал металлическую доску слоем лака и тонкой иглой наносил на него рисунок. После этого погружал пластину в кислоту, протравливающую металл в процарапанных местах. Углублённые линии позволяли затем перенести рисунок на бумагу. В офортах Рембрандта проявились новые грани его таланта: тонкая детализация, свободный и непринуждённый штрих, максимальная живописность, чёткость линий и объёмов, удивительные градации чёрного и белого цветов, таящие в себе неисчерпаемые возможности использования светотеневой моделировки образов. По сравнению с живописными произведениями художника, офорты более разнообразны по тематике: библейские сюжеты, пейзажи, портреты. Каждый из офортов отличают высокая техника, особое чувство реального пространства.

4.2. Великие мастера голландской живописи*

В XVII в. в Голландии популярными становятся жанры портрета и натюрморта, бытовая и пейзажная живопись, картины, посвящённые мифологическим и библейским сюжетам.

Особенно популярна была *портретная живопись* — индивидуальные и групповые изображения. Голландские бюргеры — новые хозяева жизни — хотели запечатлеть себя в представительном облике, свидетельствующем об их материальном достатке и высоком положении в обществе. Спрос на такие портреты был огромен.

Традиции группового портрета, сложившиеся на севере страны, восходили ещё к XV в. Позднее стали заказывать большие полотна, на которых изображались торжественные собрания различных общин и объединений (стрелковых рот, попечителей больниц и богаделен, цеховых старшин и учёных обществ). Подобные портреты украшали стены ведомственных контор или залы заседаний.

Наиболее известным портретистом этого времени стал **Франс Халс** (между 1581/85—1666). **«Групповой портрет офицеров стрелковой роты Святого Георгия»** — одно из лучших произведений художника. Раз в три-четыре года в Харлеме, родном городе Халса, для охраны города в стрелковые роты было принято набирать местных жителей. Сам художник также служил рядо-

Ф. Халс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты Святого Георгия. 1616 г. *Музей Франса Халса, Харлем*

вым в стрелковой роте Святого Георгия. По окончании службы в честь офицеров устраивали торжественный банкет, который мог продолжаться несколько дней. Столь важное событие нередко запечатлевалось на большом полотне.

Офицеры стрелковой роты, занятые неторопливой беседой, чинно восседают вокруг большого стола. На них чёрные мундиры с яркими шарфами через плечо. Удивительно живописны сияющие белизной гофрированные воротники и манжеты, сверкают драгоценными камнями эфесы шпаг и длинные древки алебард.

Перед художником стояла непростая задача: объединить в одной композиции, в максимально сжатом пространстве, 12 фигур! При этом необходимо было сохранить непринуждённость их поз, передать весёлую атмосферу праздничного застолья. Многие офицеры непосредственно обращаются к зрителю взглядом или жестом. В центре, на самом почётном месте, восседает дородный командир роты с бокалом в руке. Маленькому прапорщику за столом не хватило места, но он, подбоченившись, гордо стоит и смотрит прямо, приглашая зрителей полюбоваться его великолепным обмундированием.

Ф. Халс. Портрет молодого человека с перчаткой в руке. 1660-е гг. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

Замечательны и индивидуальные портреты, созданные Халсом. В самом заурядном персонаже он умел видеть интересное и наиболее выразительное. Один из современников так оценивал работы художника:

> «Халс, обладая... особой, необычной манерой письма, превосходит всех остальных, так как в его живописи заложена такая острота и жизненность, такая сила, что он во многих произведениях, кажется, самое природу вызывает на соревнование».

Стремительные мазки его кисти словно спешат за ускользающим мгнове-

нием, торопятся запечатлеть наиболее характерные моменты: внезапный взгляд и погружённость в собственные мысли, мимолётную улыбку и безудержный смех, искреннее переживание и душевный порыв...

Твоею дивной волей живописца
Подарен этим людям долгий век.
Румяны щёки, не ослабли мышцы,
Не изменились очертанья век.

Стрелки пируют. Синдики решают,
Каким налогом обложить товар,
И уважение почти внушает
Невозмутимый тучный пивовар.

А эти бюргеры, купцы, старухи,
Что выставлены Халсом напоказ,
Они ведь притворяются, что глухи,
И видят всё, глядя в упор на нас...

В. В. Эльснер. Портреты Халса

Довольно успешно в живописи Голландии развивался и *бытовой жанр*. С одной стороны, художники поэтизировали естественное течение повседневной жизни, а с другой — стремились

П. де Хох. Хозяйка и служанка. 1657 г. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

к изображению гротескных, острых и живых ситуаций. Сцены из частной жизни средних и мелких бюргеров, городской бедноты и крестьянства, празднества и развлечения, музыкальные концерты, карточные игры «весёлого общества» становятся излюбленными сюжетами бытовой живописи. Часто в этих картинах символически передаются прописные истины бюргерской морали: вода со льдом ассоциируется с умеренным образом жизни, обезьянка — с дьяволом, подстерегающим гуляк и весельчаков, географическая карта на стене придаёт вполне домашней сцене «всемирный» масштаб.

Историк искусства Е. И. Ротенберг отмечал:

> «Заслуга голландцев состояла в том, что они первыми создали новый, более камерный тип жанровой композиции, выбрав для этого небольшой, так называемый кабинетный, формат. Такой формат, рассчитанный на особый принцип рассматривания и вживания в картину, оказался наиболее благоприятным и эффективным для сцен реального быта...»

Художников, работавших в этом жанре, называют *малыми голландцами* (Ян Стен (1626—1679), **Питер де Хох** (1629—1684), Герард Терборх (1617—1681), Виллем Хеда, Питер Клас и др.), в отличие от тех, кто работал в больших форматах, а также от Рембрандта и Ф. Халса.

В историю мировой живописи голландцы вошли как непревзойдённые мастера *натюрморта* (фр. «мёртвая природа»). Этому жанру в голландском языке больше соответствует слово «стиллевен» — «неподвижная жизнь», что гораздо точнее передаёт сущность жанра. «Тихая жизнь вещей» всегда привлекала голландских живописцев. Но если раньше изображение предметов реального мира имело чисто символический смысл и сводилось к их простому перечислению, то теперь оно являет зрителю единый ансамбль, обладающий скрытым назидательным смыслом.

П. Клас. Завтрак. 1646 г. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

В. Хеда. Ветчина и серебряная посуда. 1649 г. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

Подобные картины пользовались огромным спросом, они предназначались для украшения интерьеров столовых, напоминая хозяевам дома о гастрономических радостях и красивой сервировке. Излюбленными сюжетами становились «завтраки», «десерты», цветочные букеты и аллегорические композиции. Со временем натюрморты превратились в зрелищные и многокрасочные картины, представляющие собой грандиозные пирамиды из изящной дорогой посуды и экзотических фруктов. **Виллем Хеда** (1594 — около 1680) и **Питер Клас** (около 1597 — около 1661) — наиболее известные художники этого жанра.

Популярным в голландской живописи XVII в. становится и *пейзаж*. Своеобразие данного жанра и его тематика определялись особенностью природы этой северной страны — её равнинными просторами и близостью моря. Художники отказывались от изображения идеальных вселенских пейзажей. Их интересовала окружающая обыденность, естественность жизненных ситуаций. Пейзажи действительно становятся «зеркалом Природы».

Маринисты специализировались на точном изображении кораблей прославленного морского флота Голландии. Они мастерски передавали буйство морской стихии и безбрежную гладь моря, влажный морской воздух, лёгкое дуновение ветерка и красоту высокого облачного неба. Дюны, просёлочные дороги, бедные крестьянские хижины, одинокие деревья, поваленные бурей, мельницы с широким размахом крыльев, бурные водопады, каналы и пруды, скованные льдом, с бегущими фигурками конькобежцев становятся основными объектами изображения художников-пейзажистов. Среди них лучшими были **Ян ван Гойен** (1596—1656) и **Якоб Рейсдал** (1628—1682).

«Величайшим магом и волшебником живописи» ещё при жизни называли **Яна Вермера** (1632—1675). Позднее, в середине XIX в., его по праву стали причислять к основоположникам

Я. Рейсдал. Болото. 1665—1669 гг. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

Вермер Делфтский. Вид Делфта. Ок. 1660 г. *Маурицхейс, Гаага*

пленэрной (фр. plein air — открытый воздух) живописи, воспроизводящей малейшие изменения воздушной среды, обусловленные солнечным светом и состоянием атмосферы. Действительно, свет в картинах Вермера (их сохранилось около 40) едва заметно скользит по стенам и фасадам домов, поверхностям предметов, обтекает фигуры, переливаясь сотнями тончайших оттенков. Кисти художника подвластны как румянец и свежесть девичьего лица, бархатистость кожи, так и шероховатость старой кирпичной кладки, ярко-изумрудная зелень вьющегося плюща и мерцающие блики зеркального водного пространства. Под воздействием света краски, нанесённые на холст, начинают звучать с особой силой и выразительностью.

Вермер был признанным колористом: сначала он наносил краски густыми и мягкими мазками, а при завершении работы, едва касаясь полотна тонкой кистью, придавал живость и изящество чётким формам и резким линиям. Создаётся впечатление, что художник не смешивает краски, а пользуется только насыщенными тонами. Но это ощущение ошибочно: в каждом его цвете растворены десятки различных нюансов, создающих феерическую цветовую гамму. Вермер особенно любил лимонно-жёлтые, васильково-синие, жемчужно-серые, белые и чёрные тона. В зависимости от солнечного освещения, воздушной атмосферы они играют и переливаются сотнями оттенков и бликов.

Интересно и композиционное решение картин Вермера. Он строит их максимально ясно и чётко. Его интерьеры не перегружены множеством второстепенных деталей, в них нет ничего лишнего. От предметов, расположенных на первом плане, глаз зрителя неизменно скользит в глубь картины, где разворачивается основное сюжетное действие. Одна-две фигуры помещены в уютном замкнутом пространстве, куда не доносятся шум и су-

Вермер Делфтский.
Кружевница. 1669—1670 гг. *Лувр, Париж*

ета городских улиц. Люди заняты своим привычным делом: учтивые кавалеры неторопливо пьют вино, учёные погружены в атмосферу научного поиска, живописец сосредоточенно работает за мольбертом, служанки хлопочут по хозяйству, знатные дамы взвешивают жемчуг, примеряют драгоценное ожерелье. Молодые красивые девушки музицируют, читают любовные послания, плетут кружева. В их образах автора интересуют не мимолётные мгновения, как у Халса, а сложное, едва уловимое состояние души. Их повседневная жизнь протекает в медленном и размеренном ритме.

«Мгновение превращается для них в вечность, стрелка часов прекращает свой бег... Они не знают никаких забот, никаких волнений, им неведомы бурные страсти, их помыслы не идут намного дальше того, что их окружает... персонажи чувствуют себя хорошо лишь в уютных интерьерах, отграниченных от внешнего мира...» (*В. Н. Лазарев*)

Удивительной задушевностью проникнута **«Кружевница»** Вермера. Молодая девушка сидит за столиком, на котором разложены предметы рукоделия. Она поглощена любимым занятием. В левой руке девушка держит коклюшки с красными нитями, правой ловко натягивает их и с помощью булавок прикалывает кружево к подушечке согласно нанесённому рисунку. Солнечный свет как будто ласкает холст, ярко отражаясь на платье и воротничке девушки. На небольшом формате картины (24 × 21 см) художник сумел передать скромное обаяние героини.

Вермер Делфтский.
Уличка. Ок. 1658 г.
Риксмузей, Амстердам

К подлинным шедеврам принадлежит картина Вермера **«Уличка»**, на которой изображён типичный городской пейзаж, вид из окон дома художника. Беден этот тихий закоулок его родного и любимого города, ставшего для него символом родины. Во всём видны следы трудолюбивых и заботливых рук его жителей: песок тротуара тщательно выметен и разглажен граблями, вымощенное разноцветной плиткой низкое крылечко вымыто до блеска, выбелены снизу извёсткой фасады домов, увитые плющом. Привычны занятия обитателей города: одна из женщин вяжет, две другие моют крылечко перед входом, четвёртая наливает воду в глубине двора.

Этому размеренному течению жизни противопоставлена природа. В хмурый, сумрачный день погода способна меняться чуть ли не каждое мгновение. По небу быстро проносятся облака, вот-вот заморосит дождь... Но через несколько минут вновь выглянет приветливое солнышко. Вибрирующие на свету краски передают богатство окружающего мира, радуют глаз, создают приподнятое настроение. Старая кирпичная стена буквально «дышит», подобно живому существу. Такие зрительные эффекты достигаются благодаря особой манере письма, когда художник, накладывая тонкой кисточкой светлые краски, передаёт фактуру камня, границы между кирпичной кладкой.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каково значение творчества Рембрандта для мировой культуры? Поясните свой ответ.

2. Объясните, в чём мастерство и глубина психологических характеристик в изображении персонажей на картинах Рембрандта.

3. Каковы особенности художественной интерпретации мифологических и библейских сюжетов в творчестве Рембрандта? Какое место в них занимают реалистическая деталь, язык символов и аллегорических ассоциаций?

Вермер Делфтский.
Служанка с кувшином молока.
Ок. 1660—1661 г. *Риксмузей, Амстердам*

4. Сравните портреты, созданные им в разные периоды, между собой и с известными вам произведениями других авторов, работавших в этом жанре. Что отличает творческую манеру Рембрандта?

5. Как вы думаете, почему именно в Голландии наиболее отчётливо проявился реалистический характер живописи? Какими произведениями вы могли бы проиллюстрировать жанровое многообразие голландской живописи?

6*. Каковы характерные особенности портретного искусства Ф. Халса? Что отличает его творчество от современников (например, Рембрандта) и портретистов предшествующих эпох?

7*. Почему Я. Вермера называют «величайшим магом и волшебником живописи»? Какова тематика его произведений и характерные черты художественной манеры? Какое развитие получает основной мотив его произведений — человек в интерьере?

Творческая мастерская

1. Какое воплощение в автопортретах Рембрандта находит принцип интроспекции (внимание к изображению внутреннего мира человека)? Сравните известные вам автопортреты художника.

2. Одной из сквозных тем в творчестве Рембрандта была притча о блудном сыне. Какое художественное воплощение находит идея

Рембрандт ван Рейн. Возвращение блудного сына. 1669 г. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

трагического познания жизни в его картине «Возвращение блудного сына»? Напишите об этом небольшое сочинение.

3. Сравните «Снятие с креста» Рембрандта и Рубенса (или «Свадебный портрет с женой» Рубенса и «Автопортрет с Саскией на коленях» Рембрандта). Есть ли точки соприкосновения в творческом методе этих мастеров?

4. Э. Фромантен считал, что «Рембрандт весь целиком в своих офортах. Его ум, стремления, фантазии, мечты, здравый смысл и химеры, попытки изобразить неизобразимое и открыть реальность в небытии — всё это обнаруживается в его офортах, которые позволяют предчувствовать живописца и, более того, объясняют его». Как офорты Рембрандта раскрывают его талант живописца? Сравните офорты Рембрандта и Дюрера — величайших мастеров в истории гравюры. Что отличает их творческую манеру?

5. Что роднит творчество Рембрандта и Шекспира? Каково их отношение к проблемам рока и судьбы в жизни человека? В чём нашло выражение психологическое мастерство этих художников?

6. Подготовьте рассказ о коллекциях произведений голландских мастеров XVII в. в собраниях отечественных музеев. Соберите собственную коллекцию понравившихся произведений, составьте из вошедших в неё картин слайд-шоу и продемонстрируйте его одноклассникам.

Темы проектных исследований или презентаций

«Место и художественная роль реалистической детали в произведениях Рембрандта»; «Мифологические и библейские сюжеты как отражение трагедий и драм современного человека в произведениях Рембрандта»; «Рок и судьба в жизни героев Рембрандта и Шекспира»; «Жанр портрета как отражение жизни человека в творчестве Рембрандта»; «О чём размышляют старики перед лицом вечности на полотнах Рембрандта?»; «Автопортреты Рембрандта — история жизни художника», «Автопортреты Рембрандта и Дюрера (Ван Гога)»; «Эволюция портрета в творчестве Рембрандта»; «Тьма и свет как поэтические метафоры в творчестве Рембрандта»; «Офорты Рембрандта и Дюрера: особенность творческой манеры мастеров».

«Многообразие жанров голландской живописи XVII в.»; «Халс — создатель галереи типов голландского общества»; «Зеркало Природы (пейзажная живопись голландских художников)»; «Вермер Делфтский — величайший маг и волшебник живописи»; «Человек в интерьере как основной мотив произведений Вермера»; «Единство человека и окружающей среды в картинах Вермера».

Книги для дополнительного чтения

Бонафу П. Рембрандт. М., 2002.

Григорьев Р. Г. Рембрандт — гравёр. СПб., 2006.

Декарг П. Рембрандт. М., 2000. (ЖЗЛ).

Золотов Ю. К. Вермер Делфтский. М., 1995.

Кузнецов Ю. И. Голландская живопись XVII—XVIII веков в Эрмитаже. Л., 1988.

Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. М., 1993. (Биографическая библиотека Ф. Павленкова).

Линник И. В. Голландская живопись XVII в. и проблемы атрибуции картин. Л., 1980.

Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. М., 1967. Т. 3.

Ройтенберг О. О. Гальс. М., 1957.

Ротенберг Е. И. Голландское искусство XVII века. М., 1972.

Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV—XVII веков. М., 1994.

Тарасов Ю. А. Голландский пейзаж XVII века. М., 1983.

Федотова Е. Д. Рембрандт. М., 2005.

Шмитт Г. Рембрандт. М., 1998.

Интернет-ресурсы

Рембрандт — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://rembr.ru/; http://www.rembrandts.ru/; http://video.yandex.ru/; http://www.artcyclopedia.com/artists/rembrandt_van_rijn.html

Рембрандт и Ветхий Завет (*Эрмитаж*) — http://www.youtube.com/watch?v=9EL0bG0tVZA

Мастера голландской живописи — http://mholland.ucoz.ru/; http://www.maxvoloshin.ru/

Малые голландцы (*Эрмитаж*) — http://www.youtube.com/watch?v=wwv7P-o0T3s

Я. Вермер — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.irinaepifan.narod.ru/; http://www.artcyclopedia.com/artists/vermeer_jan.html

Глава 5 Музыкальное искусство барокко

Мир музыкальной культуры XVII—XVIII вв. чрезвычайно сложен и разнообразен. Его невозможно свести к какому-то одному стилю или нескольким лаконичным определениям и формулировкам. Вот почему, рассказывая о музыке барокко, мы лишь наметим общие тенденции её развития.

Музыкальная культура барокко существенно отличалась от музыки Возрождения. В ней царило ощущение неизбежности перемен и дух новаторства. Один из меломанов начала XVII в. с возмущением писал:

> «Музыкантам хочется изобретать нечто новое. И вот новое искусство докатилось до безудержной распущенности. Отклонившись от путей, намеченных нашими отцами, молодые композиторы создают искажённые произведения, в которых нет никаких достоинств, кроме новизны...»

Действительно, музыка, как ни одно другое искусство, ощутила на себе напряжённый, тревожный и неустойчивый дух своего времени. На смену плавной гармонии, уравновешенности и оптимизму Возрождения пришли трагическое мироощущение, пристальное внимание композиторов к чувствам и эмоциям человека. Для выражения подобных чувств музыке были необходимы новые, специфические средства и формы. И они были найдены. На смену хоровой полифонии Возрождения приходит мелодичное одноголосие, способное передать малейшие волнения человеческой души.

Музыка барокко носит преимущественно светский характер, в ней в большей степени проявляются демократические тенденции эпохи; всевозможные украшения (мелизмы) делают её наиболее яркой и декоративной, что соответствует барочной эстетике.

Д. Панини. Музыкальное представление. Ок. 1729 г.

Неустойчивые диссонирующие созвучия, неожиданные переходы, контрасты и противопоставления, мелодии, томительно длящиеся во времени, быстрые, технически трудные, виртуозные пассажи в пении, одновременное звучание множества инструментов, использование танцевальных ритмов — всё это определяло суть барочной музыки.

Новый музыкальный стиль проникает и в церковную музыку (в органные мессы Дж. Фрескобальди, И. С. Баха, оратории Г. Ф. Генделя). Но ярче всего он проявился в *опере*, ведущем жанре музыки барокко.

5.1. «Взволнованный стиль» барокко в итальянской опере

Опера стала одним из главных достижений музыкального искусства барокко. Будучи новым синтетическим жанром, она была призвана воплотить идеалы «нового стиля». Появление этого жанра было тщательно подготовлено в художественной атмосфере Возрождения. (На страницах учебника для 10 класса мы рассказывали о знаменитой Флорентийской камерате и о рождении оперы.)

В XVII в. оперное искусство быстро развивается и достигает расцвета в крупнейших городах Италии. Там возникают своеобразные оперные школы, лучшие черты которых успешно соединил в своём творчестве **Клаудио Монтеверди** (1567—1643) — первый оперный композитор барокко и блестящий реформатор этого жанра (к сожалению, из оперного наследия композитора до нас дошло очень немногое). Он успешно продолжил дело, начатое участниками Флорентийской камераты, но в собственном творчестве пошёл гораздо дальше своих предшественников. Монтеверди углубил содержательный смысл оперы, расширил выразительные средства и формы вокальных и оркестровых партий, ввёл в неё увертюру и дуэт. Но главным его новшеством стал *«взволнованный стиль»* (concitato), передающий драматизм и напряжённость действия, глубину страстных человеческих чувств и переживаний. В отличие от предшественников, Монтеверди развил драматическую сущность нового жанра, создал мелодию, сочетающую в себе речевые интонации, декламацию и вокал. Он обогатил оперу полифонической традицией, а средствами музыки показал многообразие и противоречивость человеческих характеров.

Б. Строцци. Портрет К. Монтеверди. Ок. 1640 г. *Общество друзей музыки, Вена*

Композитор считал, что музыка должна не столько развлекать слушателя, сколько передавать богатство внутреннего мира человека, заставлять его думать, переживать, искать ответы на сложные

Сцена из оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи». Постановка Цюрихской оперы. 1975 г.

жизненные вопросы. Подвижная, изменчивая мелодия его опер могла растрогать и взволновать до глубины души, повергнуть в смятение, заставить ужаснуться или вызвать восторг.

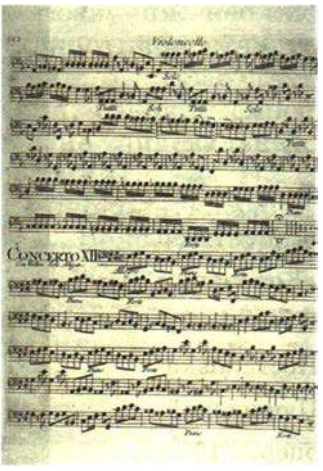
Сюжетами его опер становились интриги, заговоры, измены, покушения; непременным условием, передающим напряжённость развития действия, была смерть героев. Он создал новый тип арии — «жалобную песнь», примером которой является «Плач Ариадны» из оперы «Ариадна». Важнейшим завоеванием композитора стала детальная разработка оркестровки, введение новых технических приёмов для большей выразительности. Монтеверди использовал ансамбль инструментов. Если в первой опере — «Эвридике» — их было всего семь, то в последней — 70!

Лучшие оперы Монтеверди — **«Орфей»** (1607), **«Коронация Поппеи»** (1642), созданные на мифологические и исторические темы, — отличаются богатством и занимательностью сюжета. В судьбах героев происходят неожиданные события и перемены, а потому музыка изобилует контрастными, резкими переходами, полными суровой драматической силы и нежного лиризма. Звучание разнообразных музыкальных инструментов живописно оттеняет психологическое состояние каждого из действующих лиц, выявляет их моральные качества. Оркестровая музыка не только сопровождает певческий голос, гибко следуя за поэтическим словом, она сама становится полноправным участником событий.

В 1637 г. в Венеции по инициативе Монтеверди был открыт первый в мире публичный оперный театр, через несколько лет подобные театры открываются в Лондоне, Гамбурге, Париже, Праге и Вене. Оперное искусство повсеместно завоёвывает сердца слушателей. Творчество К. Монтеверди оказало огромное влияние на оперные произведения Дж. Фрескобальди (1583—1643), А. Скарлатти (1660—1725) и Дж. Б. Перголези (1710—1736).

Дж. Б. Перголези

Характерные черты «взволнованного стиля» К. Монтеверди нашли отражение в творчестве и исполнительской манере выдающихся мастеров



Ф. М. Каво. Портрет А. Вивальди.

Сборник концертов Вивальди. 1723 г.

барочного концерта, и прежде всего **Антонио Вивальди** (1678—1741) — автора 465 (!) концертов и 40 опер, блестящего скрипача-виртуоза, поражавшего публику полной неожиданностей и контрастов манерой исполнения. В основе созданного им *большого концерта* (concerto grosso) лежало противопоставление одного или группы солирующих музыкальных инструментов всему оркестру.

В историю музыкальной культуры А. Вивальди вошёл и как выдающийся композитор программной музыки, воссоздающей реальные звуковые картины жизни природы. В своём наиболее известном сочинении **«Времена года»** (1725) он сумел мастерски передать весеннее радостное обновление природы и жаркий летний зной, её пышное осеннее увядание и зимнюю стужу.

5.2. Расцвет свободной полифонии в творчестве Баха

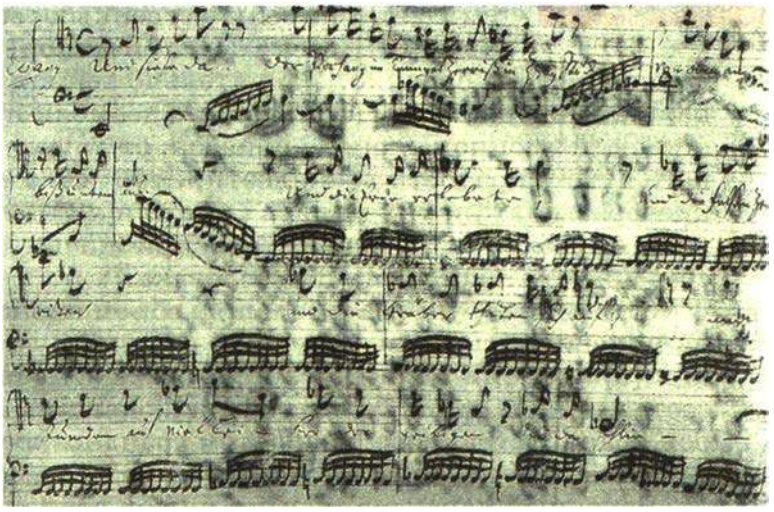
Э. Г. Хаусман. Портрет И. С. Баха. 1746 г. *Музей истории города, Лейпциг*

Творчество **Иоганна Себастьяна Баха** (1685—1750) явилось завершающим этапом музыкальной культуры барокко. В его произведениях удивительным образом сочетались основные достижения предшествующих эпох: искусство полифонии немецких органистов, гомофонный стиль итальянской оперы и французской танцевальной музыки. Он унаследовал традиции инструментальной музыки concerto grosso и народно-песенного творчества.

Известный русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов писал:

> «Если в области музыки есть что-либо, к чему надобно подходить... с любовью в сердце, со страхом и верою, так это именно — творения великого Баха».

Трагическая история Германии (Крестьянская и Тридцатилетняя войны, Вестфальский



Страница рукописи партитуры И. С. Баха «Страсти по Матфею»

мир, окончательно закрепивший раздробленность страны) дала Баху возможность почувствовать глубокие противоречия своего времени.

Поразительно разнообразно творческое наследие Баха, работавшего почти во всех музыкальных жанрах! В историю мировой музыкальной культуры он вошёл как непревзойдённый мастер *духовной органной музыки*. Глубина философских обобщений, отражение сложного и противоречивого земного бытия и гармонии божественного мира отличают его органные мессы, хоралы, оратории, кантаты и пассионы («страсти»).

Ещё в XVII в. возникла традиция вокально-хорового исполнения *«страстей»* — драматизированных торжественных повествований о страданиях и мученической смерти Иисуса Христа. Одним из величайших творений Баха стали **«Страсти по Матфею»** (1729) — грандиозное произведение из 78 номеров, исполнявшееся в течение четырёх часов. По замыслу автора, в нём участвовали два четырёхголосных хора с солистами и оркестр из 34 музыкантов. Нелегко было организовать исполнение этого монументального произведения при жизни композитора.

Музыка «Страстей...» вызывала самые различные эмоции у слушателей: от строгой, возвышенной скорби до искреннего переживания, раздумья и просветлённого торжества жизни. Сдержанная, скорбная мелодия голоса сопровождалась рыданиями скрипки, а партии хоров передавали крики разъярённой толпы, требующей казни Христа.

Строгим ревнителям церковных канонов музыка не понравилась, она показалась им слишком оперной и далёкой от религиозной догматики. Лишь в 1829 г., спустя сто лет после её создания, двадцатилетний немецкий композитор Ф. Мендельсон (1809—1847) исполнит её в Лейпциге.

> «Переполненный зал казался храмом, среди присутствующих царило торжественное благоговение; только изредка раздавались непроизвольные изъявления глубоко взволнованного чувства» (из воспоминаний *Ф. Мендельсона*).

Одним из величественных творений Баха стала **Высокая месса (Месса си минор)** (1747—1749), созданная в стиле барокко. Удивительно тонкая и красивая музыка, включающая арии, вокальные ансамбли и хоры, передавала широкий эмоциональный диапазон: от ликования и просветлённого чувства радости до жалости, скорби и сострадания. Короткие фразы латинских молитв служили лишь поводом для выражения мыслей о противопоставлении жизни и смерти, о торжестве нравственного величия Человека.

Сложная структура и большой объём произведения не позволяли исполнить его во время праздничного дневного богослужения (при жизни Баха месса не была исполнена ни разу). Месса состояла из 5 крупных частей, включавших 24 номера (15 хоров, 6 арий и 3 дуэта). Между тем грандиозное произведение поражало своей цельностью и чёткой продуманностью.

Барочный характер музыки нашёл воплощение в *полифоническом искусстве* Баха, вершиной которого являлись *фуги* (лат. fuga — бег) — многоголосные произведения, в основе которых лежит одна музыкальная тема, звучащая последовательно в разных голосах. Происхождение этого слова не случайно: звучащие голоса действительно как будто «догоняют» друг друга и приходят к согласию лишь в конце. Обойдя все голоса, мелодия начинает дробиться на мелкие части, её звучание становится более напряжённым, неустойчивым.

Хорошо известна и *оркестровая музыка* Баха. Каждый из шести **Бранденбургских концертов** (1711—1720), созданных в жанре concerto grosso, имеет свой неповторимый тембровый облик. Клавирные и скрипичные концерты, в которых Бах продолжил традиции А. Вивальди, — это то главное, что создано им в этой области. В клавирной музыке (klavier — немецкое название клавесина, струнного клавишного инструмента) он прокладывал новые пути, намечая основные направления в развитии фортепианной музыки.

Б. Деннис. Портрет Баха с тремя сыновьями. 1730 г. *Архив центра культуры, Бранденбург*

Сборник фуг и прелюдий **«Хорошо темперированный клавир»** (1722, 1744) — непревзойдённый образец полифонической клавирной музыки, учебник и настольная книга для исполнителей многих поколений. Бетховен называл его своей «музыкальной Библией», для Шумана она была «лучшей грамматикой». Среди 48 фуг нет и двух похожих, каждую отличает поразительное многообразие мелодий и настроений. Связанные между собой, они являются вполне самостоятельными произведениями. Бах любил импровизировать за клавесином на темы популярных песен, сочиняя изящные и лёгкие сюиты, состоящие из немецких (*ал-*

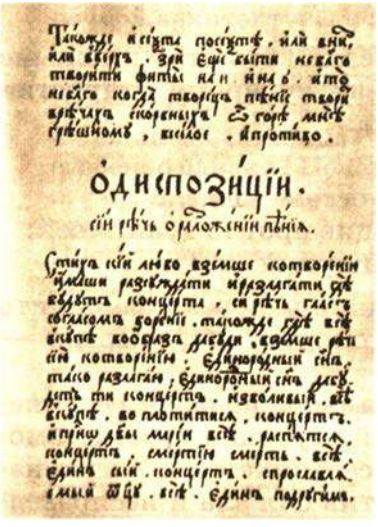
леманда), французских (*куранта*), испанских (*сарабанда*) и английских (*жига*) танцев. **Французские** и **Английские сюиты** стали подлинным украшением концертных программ.

Не менее популярной была *светская вокально-инструментальная музыка* Баха. Около 30 *кантат* (вокально-инструментальных произведений для солистов хора и оркестра) принадлежит великому композитору. Каждая из них проникнута весёлыми и жизнерадостными интонациями, во всех чувствуются остроумие и тонкий юмор автора. В **«Крестьянской кантате»** (1742) звучат народно-песенные мелодии, передающие стихию народной жизни. Она представляет собой живые зарисовки крестьянского праздника, любовного свидания на лоне природы. **«Кофейная кантата»** (1732) — это остроумная жанровая сценка, в которой ворчливый отец запрещает дочери пить кофе — модный в то время напиток. Но изобретательная и находчивая дочь ловко обходит все его запреты.

За свою жизнь Бах создал множество музыкальных шедевров. Известно, что в конце жизни великий немецкий композитор потерял зрение. Последние сочинения он диктовал своим ученикам...

5.3. Русская музыка барокко*

Музыкальная культура русского барокко успешно развивалась в течение ста лет, с середины XVII до середины XVIII в. На русскую барочную музыку оказали влияние западноевропейские музыкальные традиции, пришедшие к нам через Польшу и Украину. При этом русская музыка барокко сохранила характерные черты древнерусского знаменного распева, его сурово-сдержанный, величавый стиль.


ОДИСПОЗИЦІЙ.

«Мусикийская грамматика» Н. П. Дилецкого. 1681 г.

В основу русской барочной музыки легло торжественное *партесное* (лат. partes — голоса, т. е. многоголосное) пение, получившее наиболее яркое воплощение в так называемых партесных концертах XVII — начала XVIII в. **Николай Павлович Дилецкий**, главный теоретик партесного стиля пения, автор **«Мусикийской грамматики»** (1681), отмечал, что в основе такого концерта лежит «борение гласов», т. е. противопоставление голосов солистов общему хору. Композиторам предписывалось создавать композиции на 4, 8, 12 и даже 48 голосов! При этом количество частей и продолжительность их звучания строго не регламентировались, хотя предпочтение всё же от-

давалось трёхчастным концертам. В качестве главного требования выдвигалась передача малейших движений человеческой души.

На русской почве барокко обрело свои национальные черты:

> «Барокко в России более жизнерадостно и декоративно, чем на Западе, в нём сильно проявляет себя украшательство, порой доходящее до пестроты. Орнаментальность достигает пределов возможного» (*Т. Ф. Владышевская*).

Музыкальная культура русского барокко положила начало развитию *русской композиторской школы*. В это время в России появляется целая плеяда талантливых композиторов, хотя многие партесные концерты по-прежнему оставались анонимными.

Василий Поликарпович Титов (около 1650—1715) — автор многочисленных духовных хоровых концертов на 12 голосов. Совместно с Симеоном Полоцким он создал «Рифмотворную Псалтырь». В. П. Титов был в числе первых русских композиторов, прославивших воинскую доблесть и реформаторскую деятельность Петра I.

В XVIII в. стиль барокко воплотился в музыке к оперным и балетным спектаклям, а также в искусстве колокольных звонов. В народной среде особенно популярны были песенные жанры барокко — *канты* (песнопения светского содержания) и *псалмы* (музыкально-поэтические переложения псалмов библейского пророка Давида).

Яркую и незабываемую музыкальную интерпретацию псалмов Давида создал русский композитор **Максим Созонтович Березовский** (1745—1777). В течение нескольких лет он сочинял для Придворной капеллы церковные концерты, вызывавшие восхищение знатоков и одобрение царского двора. Наиболее известные среди них: «Господь воцарися в лепоту облечеся», «Не отверже мене во время старости», «Хвалите Господа с небес» и др.

Вершиной творческих исканий Березовского стал и поныне знаменитый концерт **«Не отверже мене во время старости»** (1760-е гг.) на текст 70-го псалма Давида:

> Не отвергни меня во время старости;
> Когда будет оскудевать сила моя, не оставь меня...
> Да постыдятся и исчезнут враждующие против души моей;
> Да покроются стыдом и бесчестием ищущие мне зла.

В этих словах — сокровенное желание человека закончить свой земной путь достойно, не боясь смерти, ибо впереди — жизнь вечная.

М. С. Березовский создал монументальное по форме сочинение, до сих пор поражающее слушателей глубиной чувств и эмоций. Просьба-молитва, взывающая к Всевышнему, молитва надежды и гневный, смелый протест против сил зла и несправедливости — главные музыкальные темы этого произведения. Замечательная музыка композитора передаёт неукротимость человеческого духа, стойкость в вере, мужество перед лицом испытаний.

М. И. Бельский. Портрет композитора Д. С. Бортнянского. 1788 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Признанным мастером духовного хорового концерта по праву считают **Дмитрия Степановича Бортнянского** (1751—1825). В историю русской музыки он вошёл прежде всего как автор 35 хоровых духовных композиций для четырёхголосного хора, 10 концертов для двух хоров. Одним из лучших сочинений Бортнянского был **концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою...»**, созданный на слова 38-го псалма Давида:

Скажи ми, Господи,
кончину мою и число дней моих,
дабы я знал, какой век мой...
Услышь, Господи, молитву мою;
не будь безмолвен к слезам моим...

П. И. Чайковский, редактировавший в 1882 г. сочинения Бортнянского, считал этот концерт лучшим. Помимо духовной хоровой музыки, Бортнянский создал оперы и сочинения для клавира. Ему принадлежит патриотическая хоровая песня «Певец в стане русских воинов» на слова В. А. Жуковского.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные черты музыкальной культуры барокко? Чем она отличается от музыки эпохи Возрождения? Аргументируйте свой ответ конкретными примерами.

2. Почему К. Монтеверди называют первым композитором барокко? В чём выразился реформаторский характер его творчества? Что характерно для «взволнованного стиля» его музыки? Какое отражение этот стиль нашёл в оперных произведениях композитора? Что объединяет музыкальное творчество К. Монтеверди с произведениями барочной архитектуры и живописи?

3. Что отличает музыкальное творчество И. С. Баха? Почему его принято рассматривать в рамках музыкальной культуры барокко? Приходилось ли вам слушать органную музыку И. С. Баха? Где? Каковы ваши впечатления? Какие произведения великого композитора вам особенно близки? Почему?

4*. Каковы характерные черты русской музыки барокко? Что представляли собой партесные концерты XVII — начала XVIII в.? Почему развитие русской барочной музыки связывают с формированием композиторской школы в России? Какое впечатление производит на вас духовная хоровая музыка М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского?

Творческая мастерская

1. Музыковед Д. К. Кирнарская так описывала существующую связь произведений К. Монтеверди с барочной архитектурой и живописью: «Мелодические лабиринты Монтеверди своими линиями — то изломанными и извилистыми, то как будто закрученными в узелки или выписывающими зигзаги, — напоминают вычурные узоры архитектурных фасадов XVII века, где лепестки цветов, гирлянды винограда и обнажённые амуры сплетены в пышном барочном орнаменте...»

Что объединяет музыкальное творчество К. Монтеверди с произведениями барочной архитектуры и живописи? Проведите исследование на эту тему.

2. Послушайте произведения А. Вивальди — создателя барочного концерта (concerto grosso). Как вы думаете, почему И. С. Баху особенно нравились эти барочные концерты? Каково ваше отношение к этой музыке?

3. Подготовьте программу тематического концерта «Музыкальная культура барокко». Какие произведения вы отберёте для этих целей? Почему?

4*. Подготовьте и проведите конкурс на лучшего знатока русской духовной музыки. Продумайте программу конкурса, отберите фрагменты музыкальных произведений, составьте вопросы и задания для участников конкурса.

Темы проектных исследований или презентаций

«Своеобразие музыкальной культуры барокко»; «“Взволнованный стиль” К. Монтеверди»; «Оперное искусство итальянских композиторов (Дж. Фрескобальди, Д. Скарлатти и Дж. Б. Перголези)»; «Антонио Вивальди — создатель барочного концерта»; «В чём и как выразился высший расцвет свободной полифонии в творчестве И. С. Баха?»; «Шедевры органной музыки И. С. Баха»; «Библейское Слово в музыке И. С. Баха»; «Русская музыка барокко»; «Творчество М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского».

Книги для дополнительного чтения

Бах. Моцарт. Бетховен. Шуман. Вагнер. М., 1999. (Биографическая библиотека Ф. Павленкова).

Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.

Великие музыканты Западной Европы: хрестоматия для учащихся старших классов / сост. В. Б. Григорович. М., 1982.

Запова Т. В. Зарубежная музыка XVIII — начала XIX века. М., 1976.

Кирнарская Д. К. Классическая музыка для всех: Западноевропейская музыка от григорианского пения до Моцарта. М., 1997.

Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.

Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. М., 1976.

Рапацкая Л. А. История русской музыки. М., 2001.

Рыцарева М. Г. Русская музыка XVIII века. М., 1987.

Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979.

Рыцарева М. Г. Композитор М. Березовский. Л., 1973.

Тихонова А. И. Возрождение и барокко. М., 2003.

Швейцер А. И. С. Бах. М., 1966.

Интернет-ресурсы

Музыка эпохи барокко — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.baroquemusic.org/; http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/Abra/bienvenido.hmt; http://www.arianamusic.ru/article144-page1.html

Барокко в итальянской опере — http://www.olofmp3.ru/index.php/Muzyka-Barokko.html

И. С. Бах — http://www.bach.su/; http://go.mail.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.jsbach.org/; http://commons.wikipedia.org/wiki/

Русская музыка барокко — http://www.portal-slovo.ru/art/36099.php

Глава 6 Искусство классицизма и рококо

6.1. Эстетика классицизма

Новый художественный стиль — *классицизм* (лат. classicus — образцовый) — следовал классическим достижениям Античности и гуманистическим идеалам Возрождения. Ориентация классицизма на Античность, ставшую его культурной основой, определила содержание решаемых им художественных проблем. Искусство Древней Греции и Древнего Рима стало для классицизма главнейшим источником тем и сюжетов. Почти обязательными были обращения к античной мифологии и истории, ссылки на авторитетных учёных, философов и писателей. В соответствии с античной традицией был провозглашён принцип первенства природы, которой должно подражать искусство. Так, Д. Дидро призывал «изучать Античность, чтобы научиться видеть Природу». Философии Нового времени особенно созвучна была идея республиканской формы правления, успешно проявившая себя в истории Древнего Рима.

Развивая идеалы эпохи Возрождения, искусство классицизма стремилось отражать идеи гармонического устройства мира, подчинения индивидуальности интересам общества и государства. Конечной целью всех общественных преобразований для просветителей было построение более совершенного общества, основанного на гуманном отношении к человеку, признании его равноправия. В отличие от Ренессанса, где идеалу свободной личности соответствовали лишь избранные, теперь каждый человек мог достичь высокого общественного статуса. Вместе с тем, следуя идеалам Античности и Возрождения, классицизм сумел выработать собственную эстетическую программу, определившую характер этого стиля.

О. Фрагонар. Портрет Дени Дидро. 1765—1769 гг. *Лувр, Париж*

Главным содержанием искусства классицизма стало понимание мира как разумно устроенного механизма, где человеку отводилась существенная организующая роль.

В творческом методе классицизма, независимо от вида искусства, были заложены стремление к разумной ясности, гармонии и строгой простоте, к объективному отражению окружающего мира, соблюдение правильности и порядка, подчинение частного главному. Классицизм формировал представления о высоком эстетическом вкусе, призывал к сдержанности и спокойствию в прояв-

Г. Риго. Портрет Людовика XIV. 1701 г. *Лувр, Париж*

лении чувств, ориентировал на рационализм и логичность в поступках.

В зависимости от возможности того или иного вида искусства решать поставленные перед ним задачи определялась его социальная и художественная значимость. Каждому из видов искусства были присущи свои особенные черты. Основой архитектурного языка классицизма становится ордер, гораздо более близкий по формам и пропорциям к зодчеству Античности. Произведения архитектуры отличают строгая организованность — соразмерность и уравновешенность объёмов, геометрическая правильность линий, регулярность планировки. Чёткая разграниченность планов, строгость рисунка, тщательно выполненная светотеневая моделировка объёма характерны для живописи. Особую роль в решении просветительской задачи играли литература и в особенности театр, ставший самым массовым видом искусства этого времени.

В целостную стилевую систему классицизм сложился во Франции в эпоху царствования «короля-солнце» Людовика XIV (годы правления 1643—1715). Именно здесь была выработана некая идеальная модель, позволившая стать основой творчества не только в собственной культуре, но и завоевать художественное пространство других европейских стран. Французскому образцу в этот период подражали в Испании, Германии и в странах

Ш. Персье, П. Ф. Л. Фонтен. Триумфальная арка на площади Каррусель в Париже. 1806 г.

Восточной Европы. Даже Англия вынуждена была признать авторитет французской культуры. Особый вариант стиля был создан в русской художественной культуре в конце XVIII — начале XIX в. Своё проявление он нашёл прежде всего в архитектуре, а также в скульптуре и живописи. Распространение классицизма было поистине всеобщим; влияние этого, пожалуй, самого интернационального стиля чувствовалось даже в странах Северной и Южной Америки.

За долгие годы существования не раз менялась идеологическая ориентация классицизма. Если вначале искусство классицизма было неотделимо от идеи абсолютной монархии и являлось воплощением целостности, величия и порядка, то позднее, в форме так называемого революционного классицизма, оно служило крайне противоречивым идеалам борьбы против тирании, за утверждение гражданских прав личности, созвучных Французской революции. На последней стадии своего развития классицизм активно выражал идеалы наполеоновской империи. Своё художественное продолжение он нашёл в стиле *ампир* (фр. empire — империя).

6.2. Рококо и сентиментализм*

В XVIII в. западноевропейское искусство становится едва ли не главным объектом острых дискуссий, точкой столкновения различных мировоззрений, отражавших общую картину смешения и разнообразия форм его существования. Современники спорили об отношении искусства и природы, о роли и назначении художника и зрителя, соотношении правды и вымысла. Характерной особенностью этого времени стал неоспоримый факт не постепенной сменяемости, а одновременного существования с классицизмом барокко, рококо и сентиментализма.

Как же в этой непростой ситуации «уживались» классицизм и господствовавшие более полувека идеалы барокко? Как уже отмечалось, классицизм был первым чётко оформившимся направлением в европейском искусстве, создавшим собственную эстетическую программу, выработавшим строгие правила художественного творчества. Искусство барокко, в большей степени опиравшееся на интуицию, чем на рациональное начало, такой теории не создало. Классицизм отказался от принципиальной противоречивости барокко, смело отверг его главный девиз: «Кто не нарушает правил, тот не поэт». Признавая только гар-

О. Фрагонар. Счастливые возможности качелей. 1766 г. *Коллекция Уоллес, Лондон*

монию и порядок, классицизм «выпрямил» причудливые формы барочного искусства, перестал трагически воспринимать духовный мир человека, а основной конфликт перенёс в сферу отношений между отдельной личностью и государством. Барокко, изжившее себя и пришедшее к логическому завершению, уступило место классицизму и рококо.

В 20-е гг. XVIII в. во Франции сложился новый стиль искусства — *рококо* (фр. rocaille — раковина). Уже само название раскрывало главную, характерную черту этого стиля — пристрастие к изысканным и сложным формам, причудливым линиям, во многом напоминавшим очертания раковины. Раковина то превращалась в сложный завиток с какими-то странными прорезями, то в украшение в виде щита или полуразвёрнутого свитка с изображением герба или эмблемы. Во Франции интерес к стилю рококо ослабел уже к концу 1760-х гг., но в странах Центральной Европы его влияние было ощутимо вплоть до конца XVIII столетия.

Искусство рококо формировалось в эпоху духовного кризиса абсолютистской власти во Франции. Отражавшее идеалы и настроения высших слоёв французского общества, оно не мог-

ло не испытывать на себе влияния аристократических заказчиков.

Главная цель искусства рококо — доставлять чувственное наслаждение (*гедонизм*). Искусство должно было нравиться, трогать и развлекать, превращая жизнь в утончённый маскарад и «сады любви». Сложные любовные интриги, мимолётность увлечений, дерзкие, рискованные, бросающие вызов обществу поступки героев, авантюры и фантазии, галантные развлечения и праздники определяли содержание произведений искусства.

Характерными чертами стиля рококо в произведениях искусства можно назвать следующие:

- грациозность и лёгкость, затейливость, декоративная утончённость и импровизация, пасторальность (пастушеская идиллия), тяга к экзотике;
- орнамент в виде стилизованных раковин и завитков, арабесок, цветочных гирлянд, фигурок амуров, разорванных картушей, масок;
- сочетание пастельных светлых и нежных тонов с большим количеством белых деталей и золота;
- культ прекрасной наготы, восходящий к античной традиции, изощрённая чувственность, эротичность;
- культ малых форм, камерность, миниатюрность (особенно в скульптуре и архитектуре), любовь к мелочам и безделушкам («прелестным безделицам»), наполнявшим быт галантного человека;
- эстетика нюансов и намёков, интригующая двойственность образов, переданная с помощью лёгких жестов, полуоборотов, чуть заметных мимических движений, полуулыбки, затуманенного взгляда или влажного блеска в глазах.

Наибольшего расцвета стиль рококо достиг в произведениях декоративно-прикладного искусства Франции (интерьерах дворцов и костюмах аристократии). В России он проявился прежде всего в архитектурном декоре — в виде свитков, щитов и замысловатых раковин — *рокайлей* (декоративных орнаментов, имитирующих соединение причудливых раковин и диковинных растений), а также *маскаронов* (лепных или резных масок в виде человеческого лица или головы зверя, размещённых над окнами, дверьми, арками, на фонтанах, вазах и мебели).

Мебель в стиле рококо

Позднее стиль рококо был «реабилитирован» романтиками, ему отдали должное импрессионисты, он послужил эталоном для выработки концепции творческих объединений художников «искусства для искусства». Например, в эпоху модерна в России к рококо обратили свои взоры художники «Мира искусства».

Новым заметным явлением художественной культуры стал *сентиментализм* (фр. sentiment — чувство). В мировоззренческом плане он, как и классицизм, опирался на идеи просветительства, но высвечивал иные его грани. Важное место в эстетике сентиментализма занимало изображение мира чувств и переживаний человека (отсюда его название). Чувства, в свою очередь, воспринимались как проявление природного начала в человеке, его естественного состояния, возможного только при тесном контакте с природой. Достижения цивилизации с множеством соблазнов, развращавших душу «естественного человека», приобретали явно враждебный характер. Своеобразным идеалом сентиментализма стал образ сельского жителя, следовавшего законам первозданной природы и живущего в абсолютной гармонии с ней.

Основоположником сентиментализма считают французского просветителя Ж. Ж. Руссо, провозгласившего культ естественных, природных чувств и потребностей человека, простоты и сердечности. Его идеалом был чувствительный, сентиментальный мечтатель, одержимый идеями гуманизма, «естественный человек» с «прекрасной душой», не развращённый буржуазной цивилизацией. Главную задачу искусства Руссо видел в том, чтобы учить людей добродетели, звать их к лучшей жизни. Главный пафос его произведений составляет восхваление человеческих чувств, высоких страстей, пришедших в столкновение с общественными, сословными предрассудками.

В. Л. Боровиковский. Лизынька и Дашинька. 1794 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Сентиментализм не обладал всей полнотой большого стиля. Ему были неподвластны отдельные виды искусства (например, архитектура), весьма ограничены были его возможности и в отдельных жанрах (например, в исторической живописи). В связи с этим правомернее всего рассматривать сентиментализм как одно из художественных течений, действовавших в рамках классицизма. Но если рококо делает акцент на внешнем проявлении чувств и эмоций, то сентиментализм подчёркивает внутреннюю, духовную сторону бытия человека.

В России наиболее яркое воплощение сентиментализм нашёл в литературе и в живописи, например в творчестве В. Л. Боровиковского.

Немало общего между сентиментализмом и предромантизмом, общим для

которых является изображение конфликта «естественного человека» с общественными и природными стихиями, с мрачными бурями и потрясениями жизни, предчувствие которых было заложено во всей культуре XVIII в.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какова эстетическая программа искусства классицизма? В чём выразились связь и различия между искусством классицизма и барокко?

2. Каким образцам Античности и Ренессанса следовало искусство классицизма? От каких идеалов прошлого и почему ему пришлось отказаться?

3. Почему рококо считается стилем аристократии? Какие его особенности отвечали вкусам и настроениям своего времени? Почему в нём не нашлось места для выражения гражданских идеалов? Как вы думаете, почему стиль рококо достиг наивысшего расцвета в декоративно-прикладном искусстве?

4. Сравните основные принципы барокко и рококо. Можно ли считать рококо продолжением барокко? Что нового стиль рококо «добавил» к барокко? Каковы отличия эмоционального воздействия на человека этих стилей?

5*. На каких идеях просветительства базировался сентиментализм? Каковы его главные акценты? Правомерно ли рассматривать сентиментализм в рамках большого стиля классицизма?

Творческая мастерская

1*. Заполните таблицу, отразив в ней характерные черты стилей классицизм, рококо и сентиментализм.

Характеристика	Классицизм	Рококо	Сентиментализм
Эстетическая программа (главные задачи искусства)			
Главные виды искусства			
Основные представители			
Основная тематика произведений			
Взаимоотношения личности и общества (природы, государства)			
Особенности изображения героя			
Дальнейшая судьба стиля (течения)			

Темы проектных исследований или презентаций

«Роль Франции в развитии европейской художественной культуры»; «Человек, природа, общество в эстетической программе класси-

цизма»; «Образцы Античности и Возрождения в искусстве классицизма»; «Кризис идеалов барокко и искусство классицизма»; «Рококо и сентиментализм — сопутствующие стили и течения классицизма»; «Особенности развития классицизма в искусстве Франции (России и др.)»; «Ж. Ж. Руссо как основоположник сентиментализма»; «Культ естественного чувства в искусстве сентиментализма»; «Дальнейшая судьба классицизма в истории мирового искусства».

Книги для дополнительного чтения

Базен Ж. Барокко и рококо. М., 2001.

Даниэль С. М. Рококо: От Ватто до Фрагонара. СПб., 2007.

Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980.

Искусство XVIII века / под ред. А. М. Кантора. М., 1977. (Малая история искусств).

Карев А. А. Искусство XVIII в. в России. М., 2004.

Кожина Е. Ф. Искусство Франции XVIII века. Л., 1971.

Краснобаев Б. И. Очерки истории русской культуры XVIII века. М., 1972.

Мирецкая Н. В., *Мирецкая Е. В.*, *Шакирова И. П.* Культура эпохи Просвещения. М., 1996.

Пинский Л. М. Ренессанс. Барокко. Просвещение: статьи, лекции. М., 2002.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*классицизм*) — http://artclassic.edu.ru/; http://arthistorvresources.net/ARTH18thcentury.html

Эстетика классицизма — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://video.mail.ru/mail/vpdam/113/152.html

Глава 7 Классицизм в архитектуре Западной Европы

...Оставим итальянцам
Пустую мишуру с её фальшивым глянцем.
Всего важнее смысл, но, чтоб к нему прийти,
Придётся одолеть преграды и пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога...
Обдумать надо смысл и лишь потом писать!

Н. Буало. Поэтическое искусство
(Перевод *Э. Л. Линецкой*)

Так поучал своих современников один из главных идеологов классицизма поэт Никола Буало (1636—1711). Строгие правила классицизма воплотились в трагедиях Корнеля и Расина, комедиях Мольера и сатирах Лафонтена, музыке Люлли и живописи Пуссена, архитектуре и убранстве дворцов и ансамблей Парижа...

Наиболее ярко проявился классицизм в произведениях архитектуры, ориентированных на основные достижения античной культуры — ордерную систему, строгую симметрию, чёткую соразмерность частей композиции и их подчинённость общему замыслу. «Строгий стиль» архитектуры классицизма, казалось, призван был наглядно воплотить его идеальную формулу «благородной простоты и спокойного величия». В архитектурных сооружениях классицизма господствовали простые и ясные формы, спокойная гармония пропорций. Предпочтение отдавалось прямым линиям, ненавязчивому декору, повторяющему очертания предмета. Во всём сказывались простота и благородство отделки, практичность и целесообразность.

Опираясь на представления зодчих эпохи Возрождения об «идеальном городе», архитекторы классицизма создали новый тип грандиозного дворцово-паркового ансамбля, строго подчинённого единому геометрическому плану. Одним из выдающихся архитектурных сооружений этого времени стала резиденция французских королей в предместье Парижа — Версальский дворец.

7.1. «Сказочный сон» Версаля

Марк Твен, посетивший Версаль в середине XIX в., писал:

> «Я ругал Людовика XIV, потратившего на Версаль 200 миллионов долларов, когда людям не хватало на хлеб, но теперь я его простил. Это необыкновенно красиво! Ты смотришь, пялишь глаза и пытаешься понять, что ты на земле, а не в садах Эдема. И ты почти готов поверить, что это обман, только сказочный сон».

Действительно, «сказочный сон» Версаля и сегодня поражает масштабами регулярной планировки, пышным великолепием фасадов и блеском декоративного убранства интерьеров. Вер-

Дворец и парк Версаля. Общий вид. 1666—1680 гг.

К. Маратта. Портрет Андре Ленотра. 1678 г. *Версаль*

саль стал зримым воплощением парадно-официальной архитектуры классицизма, выразившим идею рационально устроенной модели мира.

Сто гектаров земли в чрезвычайно короткое время (1666—1680) были превращены в райский уголок, предназначенный для французской аристократии. В создании архитектурного облика Версаля участвовали зодчие **Луи Лево** (1612—1670), **Жюль Ардуэн-Мансар** (1646—1708) и **Андре Ленотр** (1613—1700). В течение ряда лет они многое перестраивали и изменяли в его архитектуре, так что в настоящее время он представляет собой сложный сплав нескольких архитектурных стилей, сохраняющих характерные черты классицизма.

Средоточием Версаля является **Большой дворец**, к которому ведут три сходящихся лучами подъездных проспекта. Расположенный на некотором возвышении, дворец занимает господствующее положение над местностью. Его создатели разделили почти полукилометровую протяжённость фасада на центральную часть и два боковых крыла — ризалита, придающих ему особую торжественность. Фасад представлен тремя этажами. Первый, выполняющий роль массивного основания, оформлен рустом по образцу итальянских дворцов-палаццо эпохи Возрождения. На втором, парадном, находятся высокие арочные окна, между которыми располагаются ионические колонны и пилястры. Венчающий здание ярус сообщает облику дворца монументальность: он укорочен и завершается скульптурными группами, придающими зданию особую нарядность и лёгкость. Ритм окон, пилястр и колонн на фасаде подчёркивает его классическую строгость и великолепие. Не случайно Мольер сказал о Большом дворце Версаля:

> «Художественное убранство дворца настолько гармонирует с совершенством, которое придаёт ему природа, что его вполне можно назвать волшебным замком».

Интерьеры Большого дворца оформлены в барочном стиле: они изобилуют скульптурными украшениями, богатым декором в виде позолоченной лепнины и резьбы, множеством зеркал и изысканной мебелью. Стены и потолки покрыты цветными мраморными плитами с чёткими геометрическими рисунками: квадратами, прямоугольниками и кругами. Живописные панно и гобелены на мифологические темы прославляют короля Людовика XIV. Массивные бронзовые люстры с позолотой довершают впечатление богатства и роскоши.

Залы дворца (их около 700) образуют бесконечные анфилады и предназначены для церемониальных шествий, проведения пышных празднеств и балов-маскарадов. В самом большом парадном зале дворца — **Зеркальной галерее** (длина 73 м) — наглядно продемонстрированы поиски новых пространственных и световых эффектов. Окнам на одной стороне зала соответствова-

Интерьеры Версальского дворца

ли зеркала на другой. При солнечном или искусственном освещении четыреста зеркал создавали исключительный пространственный эффект, передавая волшебную игру отражений.

Поражали своей парадной пышностью декоративные композиции **Шарля Лебрена** (1619—1690) в Версале и Лувре. Провозглашённый им «метод изображения страстей», предполагавший помпезное восхваление высокопоставленных особ, принёс художнику головокружительный успех. В 1662 г. он стал первым живописцем короля, а затем директором королевской мануфактуры *гобеленов* (вытканных вручную ковров-картин, или *шпалер*) и руководителем всех декоративных работ в Версальском дворце. В Зеркальной галерее дворца Лебрен расписал золочёный плафон множеством аллегорических композиций на мифологические темы, прославлявшие царствование «короля-солнце» Людовика XIV. Нагромождаемые живописные аллегории и атрибуты, яркие краски и декоративные эффекты барокко явно контрастировали с архитектурой классицизма.

Зеркальная галерея Версальского дворца

Спальня короля расположена в центральной части дворца и обращена окнами в сторону восходящего солнца. Именно отсюда открывался вид на три магистрали, расходящиеся из одной точки, что символически напоминало о главном средоточии государственной власти. С балкона взору короля открывалась вся красота Версальского парка. Его главному создателю А. Ленотру удалось связать воедино элементы ар-

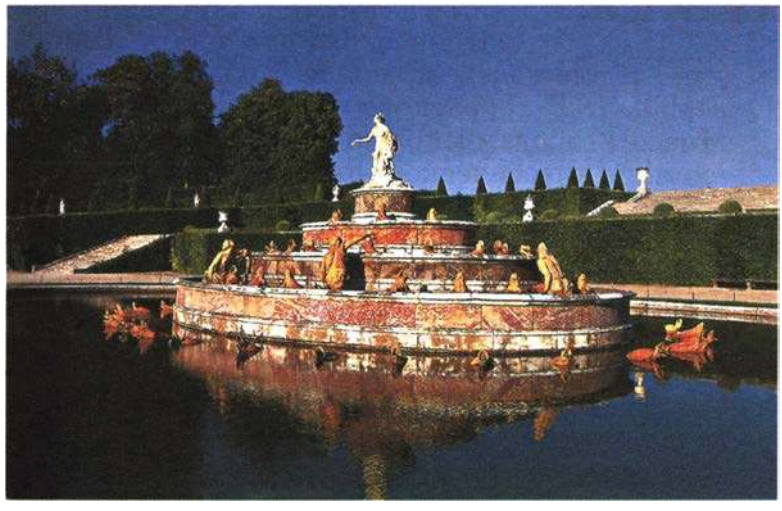
хитектуры и садово-паркового искусства. В отличие от *пейзажных* (*английских*) парков, выражавших идею единения с природой, *регулярные* (*французские*) парки подчиняли природу воле и замыслам художника. Версальский парк поражает чёткостью и рациональной организацией пространства, его рисунок точно выверен архитектором с помощью циркуля и линейки.

Аллеи парка воспринимаются как продолжение залов дворца, каждая из них завершается водоёмом. Множество бассейнов имеют правильную геометрическую форму. В гладких водных зеркалах в предзакатные часы отражаются лучи солнца и причудливые тени, отбрасываемые кустами и деревьями, подстриженными в форме куба, конуса, цилиндра или шара. Зелень образует то сплошные, непроницаемые стены, то широкие галереи, в искусственных нишах которых расставлены скульптурные композиции, *гермы* (четырёхгранные столбы, увенчанные головой или бюстом) и многочисленные вазы-фонтаны с каскадами тонких струй воды. Аллегорическая пластика фонтанов, выполненных известными мастерами, призвана прославлять царствование абсолютного монарха. «Король-солнце» представал в них то в облике бога Аполлона, то Нептуна, выезжавшего из воды на колеснице или отдыхавшего среди нимф в прохладном гроте.

Ровные ковры газонов поражают яркими и пёстрыми красками с причудливым орнаментом из цветов. В вазах (их было около 150 тыс.) стояли живые цветы, которые меняли таким образом, чтобы Версаль был в постоянном цвету в любое время года. Дорожки парка выложены цветной плиткой. Некоторые из них посыпаны сверкающей на солнце фарфоровой крошкой. Всё это великолепие и пышность природы дополняли запахи миндаля, жасмина, граната и лимона, распространявшиеся из теплиц.

Была природа в парке этом
Как будто неживой;
Как будто с выспренним сонетом,
Возились там с травой.

Версальский парк



Бассейн Латоны. Фонтаны Версальского дворца. 1689 г.

Ни плясок, ни малины сладкой,
Ленотр и Жан Люлли
В садах и танцах беспорядка
Стерпеть бы не могли.

Застыли тисы, точно в трансе,
Равняли строй кусты,
И приседали в реверансе
Заученном цветы.

В. Гюго
(Перевод *Э. Л. Линецкой*)

Н. М. Карамзин (1766—1826), посетивший Версаль в 1790 г., рассказал о своих впечатлениях в «Письмах русского путешественника»:

«Огромность, совершенная гармония частей, действие целого: вот чего и живописцу нельзя изобразить кистию!

Пойдём в сады, творение Ленотра, которого смелый гений везде сажал на трон гордое Искусство, а смиренную Натуру, как бедную невольницу, повергал к ногам его...

Итак, не ищите Природы в садах Версальских; но здесь на всяком шагу Искусство пленяет взоры...»

7.2. Архитектурные ансамбли Парижа. Ампир

После окончания основных строительных работ в Версале, на рубеже XVII—XVIII вв., Ленотр развернул активную деятельность по перепланировке Парижа. Он осуществил разбивку парка Тюильри, чётко фиксируя центральную ось на продолжении продольной оси Луврского ансамбля. После Ленотра был окончательно перестроен Лувр, создана площадь Согласия. Большая ось Парижа давала совершенно иную трактовку города, отвечавшую требованиям величия, грандиозности и парадности. Композиция открытых городских пространств, система архитектурно оформленных улиц и площадей стали определяю-

щим фактором планировки Парижа. Чёткость геометрического рисунка увязанных в единое целое улиц и площадей на долгие годы станет критерием оценки совершенства городского плана и мастерства градостроителя. Многим городам мира впоследствии предстоит испытать на себе влияние классического парижского образца.

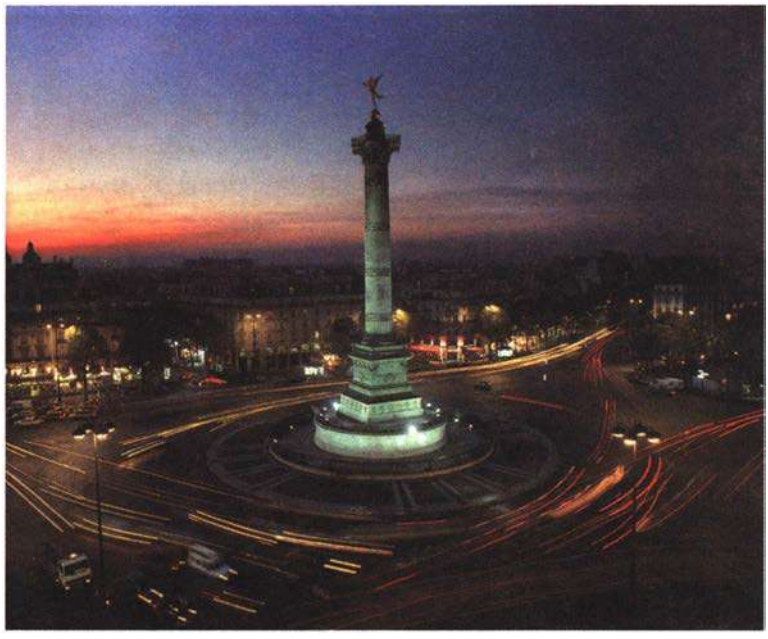
Новое понимание города как объекта архитектурного воздействия на человека находит отчётливое выражение в работе над городскими ансамблями. В процессе их создания были намечены главные и фундаментальные принципы градостроения классицизма — свободное развитие в пространстве и органичная связь с окружающей средой. Преодолевая хаотичность городской застройки, архитекторы стремились создать ансамбли, рассчитанные на свободный и беспрепятственный обзор.

Ренессансные мечты о создании «идеального города» нашли воплощение в формировании площади нового типа, границами которой оказывались уже не фасады тех или иных зданий, а пространство прилегающих к ней улиц и кварталов, парки или сады, набережная реки. Архитектура стремится связать в определённом ансамблевом единстве не только непосредственно соседствующие друг с другом сооружения, но и весьма отдалённые точки города.

Вторая половина XVIII в. и первая треть XIX в. во Франции знаменуют новый этап развития классицизма — *неоклассицизм* — и его распространение в странах Европы. После Французской революции и Отечественной войны 1812 г. в градостроении появляются новые приоритеты, созвучные духу своего времени. Наиболее яркое выражение они нашли в ампире. Для него были характерны следующие черты: парадный пафос императорского величия, монументальность, обращение к искусству императорского Рима и Древнего Египта, использование атрибутов римской военной истории в качестве основных декоративных мотивов.

Суть нового художественного стиля очень точно была передана в знаменательных словах Наполеона Бонапарта:

Площадь Согласия. *Париж*



Площадь Бастилии. *Париж*

«Я люблю власть, но как художник... Я люблю её, чтобы извлекать из неё звуки, аккорды, гармонию».

Стиль ампир стал олицетворением политического могущества и военной славы Наполеона, послужил своеобразным проявлением его культа. Новая идеология вполне отвечала политическим интересам и художественным вкусам нового времени. Повсюду создавались крупные архитектурные ансамбли открытых площадей, широких улиц и проспектов, возводились мосты, монументы и общественные здания, демонстрировавшие императорское величие и силу власти.

Например, мост Аустерлиц напоминал о великом сражении Наполеона и был сооружён из камней Бастилии. На площади Каррусель была сооружена триумфальная арка в честь победы при Аустерлице. Две площади (Согласия и Звезды), отстоящие друг от друга на значительном расстоянии, были соединены архитектурными перспективами.

Церковь Святой Женевьевы, возведённая Ж. Ж. Суффло, стала Пантеоном — местом упокоения великих людей Франции. Один из самых эффектных монументов того времени — колонна Великой армии на Вандомской площади. Уподобленная древнеримской колонне Траяна, она должна была, по замыслу архитекторов Ж. Гондуэна и Ж. Б. Лепера, выразить дух Новой империи и жажду величия Наполеона.

Во внутреннем ярком убранстве дворцов и общественных сооружений особенно высоко ценились торжественность и величавая помпезность, их декор был нередко перегружен военной атрибутикой. Доминирующими мотивами стали контрастные сочетания цветов, элементы римского и египетского орнаментов: орлы, грифоны, урны, венки, факелы, гротески. Наиболее ярко стиль ампир проявился в интерьерах императорских резиденций Лувра и Мальмезона.

Ж. Ж. Суффло. Церковь Святой Женевьевы (Пантеон). 1758—1790 гг. *Париж*

Эпоха Наполеона Бонапарта завершилась к 1815 г., очень скоро стали активно искоренять её идеологию и вкусы. От исчезнувшей, как сон, Империи остались произведения искусства в стиле ампир, наглядно свидетельствующие о её былом величии.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему Версаль можно отнести к выдающимся произведениям? Поясните свой ответ.

2. Как градостроительные идеи классицизма XVIII в. нашли своё практическое воплощение в архитектурных ансамблях Парижа, например площади Согласия? Что отличает её от итальянских барочных площадей Рима XVII в., например площади дель Пополо (см. с. 74)?

3. В чём нашла выражение связь между архитектурой барокко и классицизма? Какие идеи унаследовал классицизм от барокко?

Вандомская площадь. *Париж*

Интерьеры Лувра

4. Каковы исторические предпосылки для возникновения стиля ампир? Какие новые идеи своего времени он стремился выразить в произведениях искусства? На какие художественные принципы он опирается?

Творческая мастерская

1. Проведите для своих одноклассников заочную экскурсию по Версалю. Для её подготовки можно использовать видеоматериалы из Интернета. Нередко сравнивают парки Версаля и Петергофа. Как вы думаете, какие основания имеются для подобных сравнений?

2. Попробуйте сравнить образ «идеального города» эпохи Возрождения с классицистическими ансамблями Парижа (Петербурга или его пригородов).

3. Сравните оформление внутреннего убранства (интерьеры) галереи Франциска I в Фонтенбло и Зеркальной галереи Версаля.

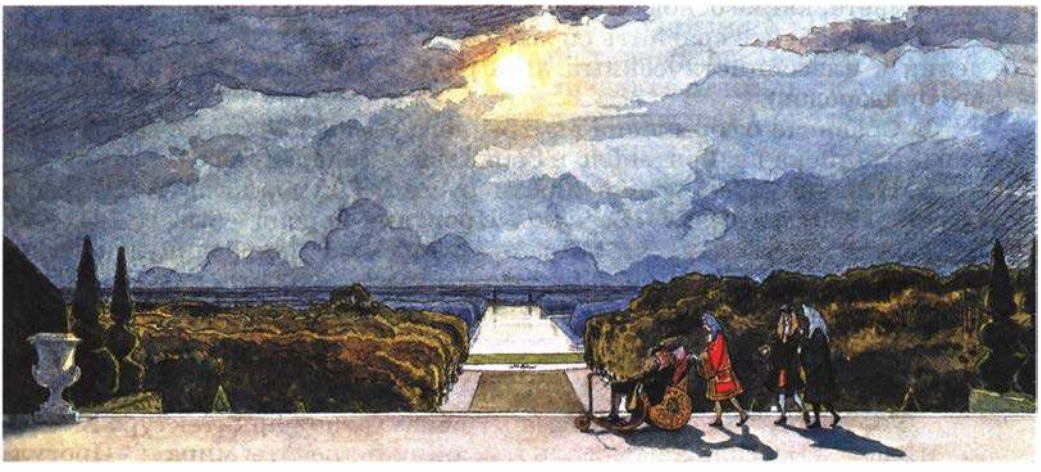
4. Познакомьтесь с картинами русского художника А. Н. Бенуа (1870—1960) из цикла «Версаль. Прогулка короля» (см. с. 74). Как в них передана общая атмосфера придворной жизни французского короля Людовика XIV? Почему их можно рассматривать как своеобразные картины-символы?

Темы проектных исследований или презентаций

«Формирование классицизма во французской архитектуре XVII—XVIII вв.»; «Версаль как модель гармонии и красоты мира»; «Прогулка по Версалю: связь композиции дворца и планировки парка»; «Шедевры архитектуры западноевропейского классицизма»; «Наполеоновский ампир в архитектуре Франции»; «Версаль и Петергоф: опыт сравнительной характеристики»; «Художественные открытия в архитектурных ансамблях Парижа»; «Площади Парижа и развитие принципов регулярной планировки города»; «Ясность композиции и уравновешенность объёмов собора Дома инвалидов в Париже»; «Площадь Согласия — новая ступень в развитии градостроительных идей классицизма»; «Суровая выразительность объёмов и скупость декора церк-

Площадь дель Пополо. Середина XVII в. *Рим*

ви Святой Женевьевы (Пантеона) Ж. Ж. Суффло»; «Особенности классицизма в архитектуре западноевропейских стран»; «Выдающиеся архитекторы западноевропейского классицизма».



А. Н. Бенуа. Версаль. Прогулка короля. 1896 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Книги для дополнительного чтения

Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.

Кантор А. М. и др. Искусство XVIII века. М., 1977. (Малая история искусств).

Классицизм и романтизм: Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок / под ред. Р. Томана. М., 2000.
Кожина Е. Ф. Искусство Франции XVIII века. Л., 1971.
Ленотр Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях. М., 2003.
Мирецкая Н. В., Мирецкая Е. В., Шакирова И. П. Культура эпохи Просвещения. М., 1996.
Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры. М., 1999.
Федотова Е. Д. Наполеоновский ампир. М., 2008.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*искусство Франции XVII в.*) — http://school-collection.edu.ru/
Классицизм в архитектуре — http://arx.novosibdom.ru/node/423; http://www.arhitekto.ru/txt/7klass01.shtml
Версаль — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.chateauversailles.fr/homepage
Версаль великолепный — http://video.yandex.ru; http://video.mail.ru/
Единая коллекция ЦОР (*архитектура Парижа*) — http://school-collection.edu.ru/
Архитектура Франции XVII—XVIII вв. — http://arx.novosibdom.ru/neufert/49/590

Глава 8 Изобразительное искусство классицизма и рококо

8.1. Никола Пуссен — художник классицизма

Вершиной классицизма в живописи Французская академия провозгласила творчество художника **Никола Пуссена** (1594—1665). При жизни его называли «самым искусным и опытным из современных мастеров кисти», а после смерти объявили «светочем французской живописи».

Н. Пуссен.
Автопортрет. 1650-е гг.
Лувр, Париж

Являясь ярким выразителем идей классицизма, Пуссен выработал творческий метод, в основу которого положил собственное представление о законах красоты. Свой идеал он видел в соразмерности частей целого, во внешней упорядоченности, гармонии и чёткости форм. Его живописные полотна отличают уравновешенность композиции, жёсткая, математически выверенная система организации пространства, точный рисунок, удивительное чувство ритма, основанное на античном учении о музыкальных ладах.

По мнению Пуссена, главными критериями художественной правды и кра-

Н. Пуссен. Танкред и Эрминия. Конец 1620-х — начало 1630-х гг. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

соты являются разум и мысль. Вот почему он призывал творить так, «как этому учат природа и разум». При выборе тем Пуссен отдавал предпочтение героическим поступкам и деяниям, в основе которых лежали высокие гражданские побуждения, а не низменные человеческие страсти.

Главным предметом искусства, по мнению художника, является то, что связано с представлением о возвышенном и прекрасном, что может служить образцом для подражания и средством воспитания лучших моральных качеств в человеке. Своё творчество Пуссен посвятил прославлению героического человека, способного силой разума познавать и преобразовывать природу. Его любимые герои — сильные, волевые люди, обладающие высокими нравственными качествами. Они нередко попадают в драматические ситуации, требующие особой собранности, величия духа и силы характера. Их возвышенные чувства живописец передавал через позы, мимику и жесты.

Из исторических сюжетов Пуссен выбирал только те, в которых были действие, движение и экспрессия. Работу над картиной он начинал с внимательного изучения литературного источника (Священного Писания, «Метаморфоз» Овидия или «Освобождённого Иерусалима» Т. Тассо). Если он отвечал поставленным целям, художник обдумывал не сложную внутреннюю жизнь героев, а кульминацию действия. Душевная борьба, сомнения и разочарования отодвигались на второй план. Обычная сюжетная формула Пуссена была такова: «Жребий брошен, решение принято, выбор сделан» (*Ю. К. Золотов*).

Идеи классицизма, по его мнению, должна отражать композиция картины. Импровизации он противопоставлял тщательно обдуманное расположение отдельных фигур и основных групп.

Изобразительное пространство должно быть легко обозримо, планы должны чётко следовать друг за другом. Для самого действия следует отводить лишь незначительную зону на втором плане. В большинстве полотен Пуссена точка пересечения диагоналей картины оказывается её важнейшим смысловым центром.

Композиционная система картин Пуссена строилась на двух началах: уравновешенности форм (построении групп вокруг центра) и на их свободном соотношении (сдвинутости в сторону от центра). Взаимодействие этих двух начал позволяло достичь необыкновенного впечатления упорядоченности, свободы и подвижности композиции.

Большое значение в художественной системе Пуссена занимает колорит. Взаимосвязь основных красочных звучаний достигалась благодаря системе рефлексов: интенсивный цвет в центре композиции обычно сопровождают неяркие нейтральные краски.

Никола Пуссен — автор многочисленных картин на мифологические, исторические, религиозные темы, а также пейзажей. В них почти всегда можно найти отточенные мизансцены, полные раздумий и драматизма. Обращаясь к далёкому прошлому, он не пересказывал, а творчески воссоздавал, переосмысливал хорошо известные сюжеты.

Картина Н. Пуссена **«Аркадские пастухи»** — одна из вершин творчества художника, где идеи классицизма нашли полное и яркое воплощение. В ней чувствуется стремление автора к скульптурной чёткости форм, пластической завершённости и точности рисунка, ясности и уравновешенности геометрической композиции, использующей принцип золотого сечения. Строгость пропорций, плавный, чёткий линейный ритм прекрасно передавали строгость и возвышенность идей и характеров.

В основе картины лежит глубокая философская мысль о бренности земного существования и неизбежности смерти. Четверо пастухов, жителей счастливой Аркадии (области на юге Греции, являющейся символом вечного благополучия, безмятежной жизни без войн, болезней и страданий), случайно находят среди зарослей кустарника гробницу с надписью: «И я был в Аркадии. Но теперь меня нет среди живущих, как не будет и вас, ныне читающих эту надпись». Смысл этих слов заставляет их задуматься... Один из пастухов смиренно склонил голову, опершись рукою о могильную плиту. Второй, опустившись на колено, водит

Н. Пуссен. Аркадские пастухи. 1638—1639 гг. *Лувр, Париж*

пальцем по буквам, пытаясь прочитать полустёртую надпись. Третий, не отрывая руки от печальных слов, поднимает вопрошающий взгляд на свою спутницу. Женщина, стоящая справа, также спокойно смотрит на надпись. Она положила руку на плечо юноши, словно пытаясь помочь примириться с мыслью о неизбежном конце. Таким образом, фигура женщины воспринимается как средоточие душевного умиротворения, того философского равновесия, к которому автор подводит зрителя.

Пуссен явно стремится к созданию обобщённых образов, близких к канонам античной красоты: они действительно физически совершенны, молоды и полны сил. Фигуры, во многом напоминающие античные статуи, уравновешены в пространстве. В их написании художник использовал выразительную светотень.

Глубокая философская идея, лежащая в основе картины, выражена в кристально ясной и классически строгой форме. Как в римском рельефе, главное действие разворачивается на сравнительно неглубокой площадке переднего плана. Композиция картины предельно проста и логична: всё строится на тщательно продуманном ритме уравновешенных движений и подчинено простейшим геометрическим формам, достигнутым благодаря точности математического расчёта. Персонажи почти симметрично сгруппированы возле надгробия, связаны движением рук и ощущением длящейся паузы. Автору удаётся создать образ идеального и гармоничного мира, устроенного по высшим законам разума.

Колористическая система картин Пуссена обычно строилась на убеждении автора в том, что цвет является важнейшим средством для создания объёма и глубины пространства. Разделение на планы подчёркивалось созвучием сильных цветов. На первом плане чаще всего преобладали жёлтые и коричневые цвета, на втором — тёплые, зелёные, на третьем — холодные, прежде всего голубые. В этой картине всё подчинено законам классической красоты: цветовое столкновение холодного неба с тёплым передним планом, а красота обнажённого человеческого тела, переданная в ровном рассеянном освещении, воспринималась особенно эффектно и возвышенно на фоне сочной зелёной листвы безмятежного пейзажа.

В целом картина была проникнута ощущением затаённой грусти, покоя и идиллического душевного равновесия. Стоическое примирение с роком, мудрое, достойное приятие смерти роднило классицизм Пуссена с античным мироощущением. Мысль о смерти не вызывала отчаяния, а воспринималась как неизбежное проявление закономерности бытия.

8.2. Мастера «галантного жанра»: живопись рококо*

Главные темы живописи рококо — изысканная жизнь придворной аристократии, «галантные празднества», идиллические картины «пастушеской» жизни на фоне первозданной при-

А. Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717 г. *Лувр, Париж*

роды, мир сложных любовных интриг и хитроумных аллегорий. Жизнь человека мгновенна и быстротечна, а потому надо ловить «счастливый миг», спешить жить и чувствовать. «Дух мелочей прелестных и воздушных» (*М. А. Кузмин*) становится лейтмотивом творчества многих художников «королевского стиля».

Для большинства живописцев рококо Венеры, Дианы, нимфы и амуры затмевают все остальные божества. Всевозможные «купания», «утренние туалеты» и мгновенные удовольствия являются теперь чуть ли не главным предметом изображения. В моду входят экзотические названия цветов: «цвет бедра испуганной нимфы» (телесный), «цвет розы, плавающей в молоке» (бледно-розовый), «цвет потерянного времени» (голубой). Чётко продуманные, стройные композиции классицизма уступают место изящному и утончённому рисунку.

Антуана Ватто (1684—1721) современники называли «поэтом беспечного досуга», «певцом изящества и красоты». В своих произведениях он запечатлел пикники в вечнозелёных парках, музыкальные и театральные концерты на лоне природы, пылкие признания и ссоры влюблённых, идиллические свидания, балы и маскарады. В то же время в его картинах присутствуют щемящая грусть, ощущение быстротечности красоты и эфемерности происходящего.

Одна из прославленных картин художника — **«Паломничество на остров Киферу»**, благодаря которой он был принят в Королевскую академию живописи и скульптуры и получил звание «мастера галантных празднеств». Прелестные дамы и галантные кавалеры собрались на усыпанном цветами берегу морской бухты. Они приплыли на остров Киферу — остров богини любви и красоты Венеры (отождествлялась с греческой богиней любви Афродитой), куда она, по преданию, вышла из пены морской. Праздник любви начинается у статуи с изображением Венеры и амуров, один из которых тянется вниз, чтобы возложить гирлянду из лав-

ра на прекраснейшую из богинь. У подножия статуи сложены оружие, доспехи, лира и книги — символы войны, искусств и наук. Что ж, любовь действительно способна победить всё!

Действие разворачивается как кинолента, последовательно рассказывающая о прогулке каждой из влюблённых пар. Во взаимоотношениях героев царит язык намёков: внезапно брошенные взгляды, призывный жест веера в руках у девушки, речь, оборванная на полуслове... Во всём чувствуется гармония человека и природы. Но уже вечереет, золотой закат окрашивает небо. Праздник любви угасает, наполняя грустью беззаботные забавы влюблённых пар. Очень скоро они вернутся на свой корабль, который перенесёт их из нереального мира в мир будничной действительности. Чудесный парусник — корабль любви — готов к отплытию. Тёплые, мягкие краски, приглушённые цвета, лёгкие, едва коснувшиеся холста мазки кисти — всё это создаёт особую атмосферу очарования и любви.

И снова землю я люблю за то,
Что так торжественны лучи заката,
Что лёгкой кистью Антуан Ватто
Коснулся сердца моего когда-то.

Г. В. Иванов

К подлинным шедеврам принадлежит картина Ватто **«Жиль» («Пьеро»)**, созданная в качестве вывески для выступлений бродячих комедиантов. Жиль — главный и любимый персонаж французской комедии масок, аналог Пьеро — героя итальянской комедии дель арте. Неуклюжее, наивное существо как будто специально создано для того, чтобы постоянно сносить насмешки и проделки ловкого и хитрого Арлекина. Жиль изображён в традиционном белом костюме с пелериной и в круглой шляпе. Он неподвижно и потерянно стоит перед зрителем, в то время как другие комедианты располагаются на отдых. Он словно ищет собеседника, способного выслушать. В нелепой позе комедианта с безвольно опущенными руками, остановившимся взглядом есть что-то трогательное и беззащитное. В усталом и печальном облике паяца затаилась мысль об одиночестве человека, вынужденного веселить и развлекать скучающую публику. Эмоциональная открытость героя делает его одним из самых глубоких образов в истории мировой живописи.

А. Ватто.
Жиль (Пьеро). Фрагмент.
1720 г. *Лувр, Париж*

В художественном отношении картина выполнена блестяще. Предельная простота мотива и композиции здесь соединяется с точным рисунком и тщательно продуманной цветовой гаммой. Призрачно-белый балахон написан осторожными и вместе с тем смелыми

движениями кисти. Мерцающие бледно-серебристые, пепельно-лиловые, серовато-охристые тона струятся и переливаются, разбиваются на сотни дрожащих бликов. Всё это создаёт удивительную атмосферу для восприятия глубокого философского смысла картины. Как здесь не согласиться с высказыванием одного из современников: «Ватто пишет не красками, а мёдом, расплавленным янтарём».

Франсуа Буше (1703—1770) считал себя верным учеником Ватто. Одни называли его «художником граций», «Анакреоном живописи», «королевским живописцем». Вторые видели в нём «художника-лицемера», «у которого есть всё, кроме правды». Третьи скептически замечали: «Его рука собирает розы там, где другие находят только шипы».

Кисти художника принадлежит ряд парадных портретов фаворитки короля Людовика XV маркизы де Помпадур. Известно, что она покровительствовала Буше, не раз заказывала ему картины на религиозные сюжеты для загородных резиденций и парижских особняков. В картине **«Госпожа де Помпадур»** героиня представлена в окружении разбросанных цветов и роскошных предметов, напоминающих о её художественных вкусах и увлечениях. Она царственно возлежит на фоне пышных, торжественных драпировок. Книга в её руке — явный намёк на просвещённость и приверженность интеллектуальным занятиям. Маркиза де Помпадур щедро отблагодарила художника, назначив его сначала директором Гобеленовой мануфактуры, а затем пре-

Ф. Буше. Госпожа де Помпадур. 1756 г. *Старая Пинакотека, Мюнхен*

зидентом Академии художеств, присвоив ему титул «первого живописца короля».

Франсуа Буше не раз обращался к изображению фривольных сцен, главными героями которых были жеманные, застенчивые пастушки или пухленькие обнажённые прелестницы в виде мифологических Венер и Диан. Его картины изобилуют двусмысленными намёками, пикантными деталями (поднятый подол атласной юбочки у пастушки, кокетливо приподнятая ножка купающейся Дианы, пальчик, прижатый к устам, красноречивый, призывный взгляд, жмущиеся к ногам влюблённых овечки, целующиеся голубки и т. д.). Что ж, художник прекрасно знал моду и вкусы своей эпохи!

В истории мировой живописи Франсуа Буше по-прежнему остаётся великолепным мастером колорита и изысканного рисунка. Остроумно решённые композиции, необычные ракурсы героев, сочные цветовые акценты, яркие блики прозрачных красок, нанесённых мелкими, лёгкими мазками, плавные, струящиеся ритмы — всё это делает Ф. Буше непревзойдённым живописцем. Его картины превращаются в декоративные панно, украшают пышные интерьеры залов и гостиных, они зовут в мир счастья, любви и прекрасных грёз.

Ф. Буше.
Завтрак. 1739 г.
Лувр, Париж

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему творчество Н. Пуссена называют вершиной классицизма в живописи? Что явилось причиной провозглашения культа этого мастера? Какой тематике и почему он отдавал предпочтение? Смогли бы вы доказать справедливость оценки французского художника Ж. Л. Давида, говорившего о Пуссене как о «бессмертном» мастере, «увековечившем на холсте самые возвышенные уроки философии»?

2. Н. Пуссен говорил: «Для меня не существует мелочей, которыми можно пренебречь... Моё естество влечёт меня искать и любить вещи прекрасно организованные, избегая беспорядочности, которая мне так же противна, как мрак свету». Какое воплощение находит этот принцип в творчестве художника? Как он соотносится с выработанной им теорией классицизма?

3*. Что объединяет крупнейших мастеров «галантного жанра» — А. Ватто и Ф. Буше? В чём их различие? Можно ли назвать Буше подлинным учеником Ватто?

Творческая мастерская

1. Сравните автопортреты известных вам художников с «Автопортретом» Н. Пуссена. Что именно отличает это произведение? Можно ли утверждать, что он выполнен в классицистической манере? Аргументируйте свой ответ.

2. Познакомьтесь с картиной Н. Пуссена «Смерть Германика», которая принесла ему известность и считается программным произведением классицизма. Какие черты художественной системы этого стиля нашли в ней отражение? Насколько правомерно высказывание о том, что «одной этой картины было бы достаточно, чтобы сохранить имя Пуссена в Вечности» (*А. Фюсли*)?

3. Проведите исследование эволюции пейзажа в творчестве Н. Пуссена. Какова его художественная роль? Как вы думаете, почему природа «как она есть» не удовлетворяла художника и он никогда не писал пейзажей с натуры? Как в его произведениях передан контраст вечного бытия природы и кратковременности человеческой жизни? Почему в его пейзажах всегда ощущается присутствие человека? Почему на многих картинах можно увидеть одинокие людские фигуры, вглядывающиеся в окружающее пространство? Почему неред-

Н. Пуссен. Смерть Германика. 1628 г. *Институт искусств, Миннеаполис*

Н. Пуссен. Пейзаж с двумя нимфами. 1659 г. *Музей Конде, Шантийи*

ко они выдвинуты на первый план, а их взор устремлён в глубь ландшафта?

4. Э. Делакруа видел в Н. Пуссене «великого живописца, понимавшего в архитектуре больше, чем архитекторы». Насколько справедлива эта точка зрения? Можно ли утверждать, что архитектура чаще всего становится главным и положительным героем его произведений? Согласны ли вы с тем, что Пуссен нередко организует пространство по принципам классицистического театрального действа? Поясните свой ответ.

5*. Попытайтесь доказать справедливость слов одного из исследователей, что «в материальном искусстве Ватто чудесным образом сумел выразить то, что казалось доступным только музыке». Так ли это? Послушайте музыку французского композитора Ф. Куперена (1668—1733). Насколько она созвучна произведениям художника, в какой мере она выразила вкус и настроения эпохи рококо?

6. Французский просветитель Дени Дидро иронично критиковал творчество Ф. Буше: «Какие краски! Какое разнообразие! Какое богатство предметов и мыслей! У этого человека есть всё, за исключением истины... Что за свалка разнородных предметов! Чувствуешь всю её

Неизвестный художник. Портрет композитора Ф. Куперена. *Версаль*

А. Ватто. Гамма любви. 1717 г. *Национальная галерея, Лондон*

бессмысленность; и при этом нельзя оторваться от картины. Она вас притягивает, и невольно возвращаешься к ней. Это такой приятный порок, это такое неподражаемое и редкое сумасбродство. В нём столько воображения, эффекта, волшебства и лёгкости!» Какие оценки Дидро вы разделяете, а с чем не можете согласиться? Почему?

Темы проектных исследований или презентаций

«Никола Пуссен и Античность: героика сюжетов и образы»; «Художественная роль и эволюция пейзажа в творчестве Н. Пуссена»; «Архитектурные мотивы в творчестве Н. Пуссена»; «Предшественники и последователи Н. Пуссена»; «Творчество Н. Пуссена и традиции театра классицизма»; «Мастера “галантного жанра” (живопись рококо)»; «А. Ватто — живописец радости и печали»; «Мастерство колорита в произведениях А. Ватто»; «Театральность и музыкальность живописи А. Ватто»; «“Художник граций” Ф. Буше»; «Характерные особенности декоративно-прикладного искусства рококо».

Книги для дополнительного чтения

Герман М. Ю. Ватто. М., 2001.

Гликман А. С. Никола Пуссен. Л.; М., 1964.

Даниэль С. М. Рококо: От Ватто до Фрагонара. СПб., 2007.

Золотов Ю. К. Пуссен. М., 1988.

Кантор А. М. и др. Искусство XVIII века. М., 1977. (Малая история искусств).

Каптерева Т. П., Быков В. Е. Искусство Франции XVII века. М., 1969.

Кожина Е. Ф. Искусство Франции XVIII века. Л., 1971.

Немилова И. С. Загадки старых картин. М., 1996.

Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. (Памятники мирового искусства).

Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV—XVII веков. М., 1994.

Чегодаев А. Д. Антуан Ватто. М., 1963.

Якимович А. К. Новое время: Искусство и культура XVII—XVIII веков. СПб., 2004.

Интернет-ресурсы

Изобразительное искусство классицизма — http://www.artcyclopedia.com/history/victorian-classicism.html

Н. Пуссен — http://artclassic.edu.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.artcyclopedia.com/artists/poussin_nicolas.html; http://www.museum-online.ru/Classicism/Nicolas_Poussin

Рококо и сентиментализм — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://artclassic.edu.ru/; http://www.artcyclopedia.com/history/rococo.html

Глава 9 Композиторы Венской классической школы

Когда сегодня говорят о классицизме в музыкальном искусстве, в большинстве случаев имеют в виду творчество композиторов XVIII в. — Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена,

которых мы называем *венскими классиками* или представителями *Венской классической школы*. Это новое направление в музыке стало одним из самых плодотворных в истории музыкальной культуры.

Национальная австрийская музыкальная культура этого периода оказалась замечательной средой для создания такого пласта в музыкальном искусстве, который отвечал новым идеям и настроениям. Венские композиторы-классики сумели не только подытожить всё лучшее, чего достигла европейская музыка, но и воплотить в музыке эстетические идеалы эпохи Просвещения, сделать собственные творческие открытия. Наивысшим достижением музыкальной культуры этого времени стало формирование классических музыкальных жанров и принципов симфонизма в произведениях Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена.

9.1. Классический симфонизм Гайдна*

В историю мировой музыкальной культуры **Йозеф Гайдн** (1732—1809) вошёл как создатель классической симфонии. Ему также принадлежит заслуга в создании инструментальной музыки и формировании устойчивого состава симфонического оркестра.

Творческое наследие Гайдна поистине ошеломляюще! Он является автором 104 симфоний, 83 струнных квартетов, 52 клавирных сонат, 24 опер... Кроме того, им создано 14 месс и несколько ораторий. Во всём, что написано известным австрийским композитором, чувствуется непревзойдённый талант и блестящее мастерство. Не случайно его не менее знаменитый соотечественник и друг Моцарт с восхищением говорил:

> «Никто не в состоянии делать всё: и балагурить, и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать, и всё одинаково хорошо, как это умеет Гайдн».

Й. Гайдн за клавесином. Ок. 1795 г.

Представление оперы Й. Гайдна «Непредвиденная встреча» в театре князя М. Эстерхази в 1775 г.

Творчество Гайдна уже при жизни композитора получило европейскую известность и по достоинству было оценено современниками. Музыка Гайдна — это «музыка радости и досуга», она полна оптимизма и действенной энергии, светла и естественна, лирична и изысканна. Композиторская фантазия Гайдна, казалось, не знала границ. Его музыка богата контрастами, паузами и неожиданными сюрпризами. Так, в 94-й симфонии (1791), в середине второй части, когда музыка звучит спокойно и тихо, неожиданно раздаются мощные удары литавр только для того, чтобы зритель «не скучал»...

Симфонии (греч. symphonia — созвучие) Гайдна — подлинная вершина его творчества. Не сразу складывалась музыкальная форма симфонии. Первоначально количество её частей варьировалось, и лишь Гайдну удалось создать классический тип в четырёх частях, каждая из которых различалась характером звучащей музыки, темпом и приёмами развития темы. При этом четыре контрастные части симфонии взаимно дополняли друг друга.

Первая часть симфонии обычно исполнялась в быстром, стремительном темпе. Она активна и драматична, чаще всего в ней был заключён основной конфликт двух образов-тем. В обобщённой форме в ней передавалась атмосфера жизни главного героя. Вторая — медленная, лиричная, навеянная созерцанием прекрасных картин природы — проникала во внутренний мир героя. Она способна вызвать в душе размышления, сладостные мечты, грёзы и воспоминания. В третьей, рассказывающей о часах досуга и отдыха героя, его общении с людьми, звучала живая, подвижная музыка, первоначально восходившая своими ритмами к *менуэту* — спокойному салонному танцу XVIII в., позднее — к *скерцо* — веселой танцевальной музыке шутливого характера. Быстрая четвёртая часть подводила своеобразный итог размышлений героя, выделяла главное в его понимании смысла жизни человека. По форме она напоминала *рондо* с чередованиями неизменной темы — *рефрена* (припева) и постоянно обновляемых эпизодов.

Общий характер музыки симфоний Гайдна образно и поэтично описал немецкий писатель Э. Т. А. Гофман (1776—1822):

> «В сочинениях Гайдна господствует выражение детски радостной души; его симфонии ведут нас в необозримые зелёные рощи, в весёлую пёструю толпу счастливых людей, перед нами проносятся в хоровых плясках юноши и девушки; смеющиеся дети прячутся за деревьями, за розовыми кустами, шутливо перебрасываясь цветами. Жизнь, полная любви, полная блаженств и вечной юности, как до грехопадения; ни страданий, ни скорби — одно только сладостно элегическое стремление к любимому образу, который носится вдали, в розовом мерцании вечера, не приближаясь и не исчезая, и пока он находится там, ночь не наступает, ибо он сам — вечерняя заря, горящая над горою и над рощею».

В симфонической музыке Гайдн нередко использовал приём звукоподражания: пения птиц, журчания ручья, давал зримые зарисовки восхода солнца, «портретов» животных. Музыка ком-

позитора вобрала словацкие, чешские, хорватские, украинские, тирольские, венгерские, цыганские мелодии и ритмы. В музыке Гайдна нет ничего лишнего и случайного, она пленяет слушателей своей грациозностью, лёгкостью и изяществом.

В последние годы жизни Гайдн создал свои самые значительные музыкальные произведения. В двенадцати **«Лондонских симфониях»**, написанных в 1790-е гг. под впечатлением от поездок в Лондон, нашли выражение жизненная философия и мировоззрение композитора. Под влиянием музыки Генделя он создал две величественные оратории — **«Сотворение мира»** (1798) и **«Времена года»** (1801), приумножившие и без того шумную славу композитора.

Последние годы жизни Гайдн провёл в уединении, в маленьком домике на окраине Вены. Он почти ничего не писал. Чаще предавался воспоминаниям о своей жизни, полной смелых начинаний и экспериментаторских поисков.

9.2. Музыкальный мир Моцарта

Путь **Вольфганга Амадея Моцарта** (1756—1791) в музыке начинался ярко и блистательно. С самых ранних лет жизни его имя стало легендой. В четыре года ему требовалось полчаса, чтобы разучить менуэт и тут же сыграть его. В шесть лет он вместе с отцом Леопольдом Моцартом, талантливым музыкантом капеллы архиепископа города Зальцбурга, гастролировал с концертами по Европе. В одиннадцать — сочинил первую оперу, а в четырнадцать — дирижировал на премьере собственной оперы в театре Милана. В том же году он получил почётное звание академика музыки города Болоньи.

И. Бюхе. Моцарт за сочинением произведений. 1880 г.

Однако дальнейшая жизнь талантливого композитора сложилась непросто. Положение придворного музыканта мало чем отличалось от положения услужливого лакея, выполнявшего любые прихоти своего хозяина. Не таков был характер Моцарта, человека независимого и решительного, больше всего в жизни ценившего честь и достоинство. Пройдя многие жизненные испытания, он ни в чём не изменил своим взглядам и убеждениям.

В историю музыкальной культуры Моцарт вошёл как блистательный сочинитель симфонической музыки, создатель жанра классического концерта, автор «Реквиема» и 20 опер, среди которых особую известность получили «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная

флейта». Подчёркивая значение его творческого наследия, хочется повторить вместе с А. С. Пушкиным:

«Ты, Моцарт, Бог, и сам того
не знаешь...»

В оперном искусстве Моцарт прокладывал собственную дорогу, отличную от своих знаменитых предшественников и современников. Редко используя мифологические сюжеты, он главным образом обращался к литературным источникам: средневековым легендам и пьесам известных драматургов. Моцарт впервые соединил в опере драматическое и комическое начала. В его оперных произведениях не было чёткого деления персонажей на положительные и отрицательные; герои то и дело попадали в самые разные жизненные ситуации, в которых проявлялась их сущность.

Моцарт придавал первостепенное значение музыке, а не выдвигал на первый план роль звучащего слова. Его творческим принципом стали собственные слова о том, что «поэзия должна быть послушной дочерью музыки». В операх Моцарта возросла роль оркестра, с помощью которого автор мог выразить своё отношение к действующим лицам. Нередко он проявлял сочувствие к отрицательным героям, а над положительными не прочь был от души посмеяться.

«Свадьба Фигаро» (1786) была поставлена по пьесе французского драматурга П. О. Бомарше (1732—1799) «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Моцарт сильно рисковал, выбирая для постановки запрещённую цензурой пьесу. В результате появилась весёлая опера в стиле итальянской комической оперы-буфф. Энергичная, лёгкая музыка, звучащая в этом произведении, заставляла зрителей серьёзно задуматься над жизнью. Один из первых биографов композитора очень точно подметил:

«Моцарт сплавил воедино комическое и лирическое, низкое и возвышенное, смешное и трогательное и создал невиданное по своей новизне творение — “Свадьбу Фигаро”».

Сцена из оперы Моцарта «Дон Жуан». 1787 г.

Цирюльник Фигаро, человек без рода и племени, хитростью и умом побеждает сиятельного графа Альмавиву, который не прочь приударить за невестой простолюдина. Но Фигаро хорошо усвоил нравы высшего света, а потому его не провести утончёнными жестами и словесной паутиной. За своё счастье он борется до конца.

В опере **«Дон Жуан»** (1787) трагическое и комическое, фантастическое и реальное переплетены не менее прочно. Сам Моцарт дал ей подзаголовок «Весёлая драма». Сле-

дует подчеркнуть, что тема донжуанства была не нова в музыке, но в её раскрытии Моцарт нашёл особые подходы. Если раньше в центре внимания композиторов были дерзкие похождения и любовные авантюры Дон Жуана, то теперь перед зрителями представал обаятельный человек, преисполненный рыцарской отваги, благородства и мужества. С большим сочувствием Моцарт отнёсся и к раскрытию душевных переживаний оскорблённых Дон Жуаном женщин, ставших жертвами его любовных интриг. Серьёзные и величественные арии Командора сменялись весёлыми и озорными мелодиями хитроумного Лепорелло, слуги Дон Жуана.

> «Музыка оперы полна движения, блеска, необычайно динамична и ажурна. В этом произведении царствует мелодия — гибкая, выразительная, пленительная в своей свежести и красоте. Партитура изобилует чудесными, виртуозно разработанными ансамблями, великолепными ариями, дающими певцам широчайшие возможности выявить все богатства голосов, продемонстрировать высокую вокальную технику» (*Б. Кремнев*).

Опера-сказка **«Волшебная флейта»** (1791) — любимое произведение Моцарта, его «лебединая песня» — стала своеобразным эпилогом жизни великого композитора (была поставлена в Вене за два месяца до его смерти). В лёгкой и увлекательной форме Моцарт воплотил в ней тему неизбежной победы светлого и разумного начала жизни над силами разрушения и зла. Волшебник Зарастро и его верные помощники, преодолев множество жестоких испытаний, всё же создают мир Мудрости, Природы и Разума. Чёрная месть, злоба и коварство Царицы Ночи оказываются бессильными перед всепобеждающими чарами любви.

Опера имела потрясающий успех. В ней звучали мелодии сказочных игр, волшебных опер, народных ярмарочных балаганов и кукольных спектаклей.

В симфонической музыке Моцарт достиг не меньших высот. Особой популярностью пользуются три последние симфонии Моцарта: ми-бемоль мажор (1788), соль минор (1789) и до мажор, или «Юпитер» (1789). В них прозвучала лирическая исповедь композитора, его философское осмысление пройденного жизненного пути.

С. Квадильго. Декорации к опере В. А. Моцарта «Волшебная флейта». 1818 г. *Мюнхен*

Б. Крафт. Портрет Моцарта. 1814 г.

Моцарту принадлежит заслуга в создании жанра *классического концерта* для различных музыкальных инструментов. Среди них 27 концертов для фортепиано с оркестром, 7 — для скрипки с оркестром, 19 сонат для фортепиано, сочинения в жанре фантазий, в основе которых лежала свободная импровизация. С ранних лет, играя почти ежедневно, он выработал виртуозную манеру исполнения. Всякий раз он предлагал слушателям новые сочинения, поражая их творческой фантазией и неистощимой силой вдохновения. Одно из лучших сочинений Моцарта в этом жанре — **«Концерт для фортепиано с оркестром ре минор»** (1786).

Творчество Моцарта представлено также выдающимися сочинениями духовной музыки: мессами, кантатами, ораториями. Вершиной его духовной музыки стал **«Реквием»** (1791) — грандиозное произведение для хора, солистов и симфонического оркестра. Музыка реквиема глубоко трагична, полна сдержанной и благородной скорби. Лейтмотив произведения — судьба страдающего человека, предстающего перед лицом сурового Божьего суда. С потрясающей драматической силой он раскрывает во втором хоре «Dies irae» («День гнева») картины смерти и разрушения, контрастирующие со скорбной мольбой и трогательными жалобами. Лирической кульминацией «Реквиема» стала «Lacrimosa» («Лакримоза» — «Слёзный день этот»), музыка, проникнутая трепетным волнением и просветлённой печалью. Необычайная красота этой мелодии сделала её широко известной и популярной во все времена.

Смертельно больной Моцарт не успел закончить это произведение. По наброскам композитора оно было доработано одним из его учеников.

9.3. «Музыка, высекающая огонь из людских сердец». Л. ван Бетховен

Весной 1787 г. в двери маленького бедного дома на окраине Вены, где жил знаменитый Моцарт, постучался подросток, одетый в костюм придворного музыканта. Он скромно попросил великого маэстро послушать его импровизации на заданную тему. Моцарт, поглощённый работой над оперой «Дон Жуан», дал гостю две строчки полифонического изложения. Мальчик не растерялся и отлично справился с заданием, поразив прославленного композитора своими необычайными способностями. Присутствующим здесь же друзьям Моцарт сказал: «Обратите внимание на этого юношу, придёт время, о нём заговорит весь мир». Эти слова оказались пророческими. Музыку великого немецкого композитора **Людвига ван Бетховена** (1770—1827) сегодня действительно знает весь мир.

Путь Бетховена в музыке — это путь от классицизма к новому стилю, романтизму, путь смелого эксперимента и творческих

поисков. Музыкальное наследие Бетховена огромно и удивительно разнообразно: 9 симфоний, 32 сонаты для фортепиано, 10 — для скрипки, ряд увертюр, в том числе к драме И. В. Гёте «Эгмонт», 16 струнных квартетов, 5 концертов для фортепиано с оркестром, «Торжественная месса», кантаты, опера «Фиделио», романсы, обработки народных песен (их около 160, в том числе и русских) и др.

Й. Мелер. Портрет Бетховена. 1804—1805 гг. *Музей истории города, Вена*

Недосягаемых вершин достиг Бетховен в симфонической музыке, раздвинув рамки сонатно-симфонической формы. Гимном стойкости человеческого духа, утверждению победы света и разума стала **Третья («Героическая») симфония** (1802—1804). Это грандиозное творение, превышающее известные до того времени симфонии своими масштабами, количеством тем и эпизодов, отражает бурную эпоху Французской революции. Первоначально Бетховен хотел посвятить это произведение своему кумиру Наполеону Бонапарту. Но когда «генерал революции» провозгласил себя императором, стало очевидно, что им движет жажда власти и славы. Бетховен вычеркнул посвящение с титульного листа, написав одно слово — «Героическая».

Симфония состоит из четырёх частей. В первой звучит быстрая музыка, передающая дух героической борьбы, стремление к победе. Во второй, медленной части, звучит траурный марш, полный торжественной скорби. Впервые менуэт третьей части заменён стремительным скерцо, призывающим к жизни, свету и радости. Финальная, четвёртая часть насыщена драматическими и лирическими вариациями. Публика приняла «Героическую» симфонию Бетховена более чем сдержанно: произведение показалось слишком длинным и трудным для восприятия.

Шестая («Пасторальная») симфония (1808) была написана под впечатлением от народных песен и весёлых плясовых наигрышей. Она имела подзаголовок «Воспоминание о сельской жизни». Солирующие виолончели воссоздавали картину журчания ручья, в ней слышались голоса птиц: соловья, перепела, кукушки, притопывание танцующих под весёлую деревенскую песенку. Но внезапный раскат грома нарушает народное гулянье. Картины бури и разразившейся грозы поражают воображение слушателей.

> «Гроза, буря... Прислушайтесь к порывам ветра, несущего дождь, к глухим раскатам басов, к пронзительному свисту малых флейт... Ураган приближается, растёт... Тогда вступают

Й. Штилер. Портрет Л. ван Бетховена. 1819—1822 гг. *Музей Бетховена, Бонн*

тромбоны, гром литавр усиливается вдвое, это уже не дождь, не ветер, а ужасное наводнение» (*Г. Л. Берлиоз*).

Картины ненастья сменялись светлой и радостной мелодией пастушеского рожка и свирели. Вершиной симфонического творчества Бетховена является **Девятая («Хоральная») симфония** (1822—1824). Образы житейских бурь, горестных утрат, мирные картины природы и сельской жизни стали своеобразным прологом к необычному финалу, написанному на текст оды немецкого поэта И. Ф. Шиллера (1759—1805):

Власть Твоя связует свято
Всё, что в мире врозь живёт:
Каждый в каждом видит брата
Там, где веет твой полёт...
Обнимитесь, миллионы!
В поцелуе слейся, свет!

Впервые в симфонической музыке звучание оркестра и звучание хора слились воедино, провозглашая добро, истину и красоту, призывая к братству всех людей на земле.

Сонаты Бетховена также вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Лучшие из них — скрипичная «Крейцерова» (№ 9) и фортепианные «Лунная» (№ 14), «Аврора» (№ 21), «Аппассионата» (№ 23).

«Лунная» соната (название было дано уже после смерти композитора) посвящена Джульетте Гвиччарди, неразделённая любовь к которой оставила глубокий след в душе Бетховена. Лирическая, мечтательная музыка, передающая настроение глубокой печали, а затем наслаждение красотой мира, сменяется в финале бурным драматическим порывом чувств.

Не менее известна **«Аппассионата»** (итал. appassionato — страстно), посвящённая одному из близких друзей композитора. По своим масштабам она максимально приближена к симфонии, но включает не четыре, а три части, составляющие единое целое. Музыку этой сонаты пронизывает дух страстной, беззаветной борьбы, могущество стихийных сил природы, воля человека, укрощающего и усмиряющего природную стихию.

Соната **«Аврора»**, имеющая подзаголовок «Соната солнечного восхода», дышит радостью и солнечной энергией. Её первая часть передаёт впечатление оживлённого и шумного дня, которому приходит на смену тихая ночь. Вторая рисует картину разгорающейся зари нового утра.

В последние годы жизни Бетховен сочинял сравнительно мало и медленно. Полная глухота, постигшая его в середине творческого пути, не позволяла ему выйти из состояния глубокой депрессии. И всё-таки то, что написано в это время, было также отмечено чудесным взлётом его таланта.

Вопросы и задания для самоконтроля

1*. Каково значение творчества Й. Гайдна в истории мировой музыкальной культуры? Что представляет собой созданный им классический тип симфонии? Справедливо ли утверждение, что музыка Гайдна — это «музыка радости и досуга»?

2. Какой вклад внёс В. А. Моцарт в развитие мировой музыкальной культуры? Каковы его главные достижения в создании оперного искусства?

3. Л. ван Бетховен говорил: «Для того чтобы создать что-то по-настоящему прекрасное, я готов нарушить любое правило». От каких правил создания музыки Бетховен отказывался, а в чём выступил как подлинный новатор?

Творческая мастерская

1. Подготовьте радио- или телепередачу (программу концерта или музыкального вечера) на тему «Композиторы Венской классической школы». Какие музыкальные произведения вы отберёте? Обсудите свой выбор.

2. Специалист по истории музыкальной культуры Д. К. Кирнарская отмечает «чрезвычайную театральность» музыки классицизма. По её мнению, «слушателю остаётся только включить воображение и узнать в “музыкальной одежде” персонажей классической трагедии или комедии». Так ли это? Послушайте одну из опер В. А. Моцарта и, опираясь на собственные впечатления, аргументируйте своё мнение.

3. Б. Кремнев, автор книги «Вольфганг Амадей Моцарт», писал: «Подобно Шекспиру, следуя правде жизни, он решительно смешивает комическое с трагическим. Недаром жанр оперы, которую он теперь пишет, — “Дон Жуана”, композитор определяет не как опера-буффа или опера-сериа, а как “dramma giocoso” — “весёлая драма”». Насколько оправданно сравнение трагикомических опер В. А. Моцарта с творчеством У. Шекспира?

Неизвестный художник. Бетховен в последние годы жизни. XIX в.

4. Как вы думаете, почему писатель XX в. Р. Роллан в своей книге «Жизнь Бетховена» замечал, что творчество Л. ван Бетховена «оказалось ближе к нашей эпохе»? Почему творчество Бетховена принято рассматривать в рамках классицизма и нового художественного стиля — романтизма?

5. Композитор Р. Вагнер считал для себя бессмысленным занятием обращение к симфоническому жанру после Девятой симфонии Л. ван Бетховена, названной им «всеобщей драмой», «человеческим евангелием искусства будущего». Послушайте эту музыку и попробуйте объяснить, какие основания были у Вагнера для подобной оценки. Оформите свои впечатления в виде эссе или рецензии.

Темы проектных исследований или презентаций

«Музыка барокко и классицизма»; «Музыкальные достижения и открытия в творчестве венских композиторов-классиков»; «Творчество Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена — музыкальная био-

графия эпохи Просвещения»; «Музыкальный портрет героя симфонических произведений Й. Гайдна»; «Почему современники называли симфонии Й. Гайдна “музыкой радости и досуга” и “островами радости”?»; «Мастерство и новаторство оперного искусства В. А. Моцарта»; «Жизнь В. А. Моцарта и “маленькая трагедия” А. С. Пушкина “Моцарт и Сальери”»; «Развитие жанра симфонии в творчестве Л. ван Бетховена»; «Идеалы эпохи Наполеона и их отражение в творчестве Л. ван Бетховена»; «И. В. Гёте и Л. ван Бетховен: диалог о музыке»; «Особенности художественной интерпретации “Крейцеровой” сонаты Л. ван Бетховена в одноименной повести Л. Н. Толстого»; «Л. ван Бетховен: его предшественники и последователи в музыке».

Книги для дополнительного чтения

Альшванг А. А. Бетховен. М., 1977.

Баттерворт Н. Гайдн. Челябинск, 1999.

Бах. Моцарт. Бетховен. Шуман. Вагнер. М., 1999. (ЖЗЛ. Биографическая библиотека Ф. Павленкова).

Вейс Д. Возвышенное и земное: Роман о жизни Моцарта и его времени. М., 1970.

Великие музыканты Западной Европы: хрестоматия для учащихся старших классов / сост. В. Б. Григорович. М., 1982.

Вудфорт П. Моцарт. Челябинск, 1999.

Кирнарская Д. К. Классицизм: Й. Гайдн. В. Моцарт. Л. Бетховен. М., 2002.

Корганов В. Д. Бетховен. М., 1997.

Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран. М., 1971. Вып. III.

Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. М., 1976.

Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. М., 1973. Вып. 1.

Роллан Р. Жизнь Бетховена. М., 1990.

Чичерин Г. В. Моцарт. М., 1987.

Интернет-ресурсы

Венская классическая школа — http://ru.wikipedia.org/wiki/

Й. Гайдн — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://univertv.ru/video/iskusstvo/muzyka/jozef_gaidn/?mark=science

В. А. Моцарт — http:/wolfgang-mozart.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://mozart.belcanto.ru/; http://video.mail.ru/mail/nathalie1969/124/2077.html

Л. Бетховен — http://beethovn.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.geige2007.narod.ru/Componer/Beethoven-Haus.htm; http://univertv.ru/video/iskusstvo/muzyka/lyudvig_van_bethoven/?mark=science

Глава 10 Шедевры классицизма в архитектуре России

Русский классицизм — одна из самых ярких страниц в истории мирового зодчества. Он прошёл несколько этапов в своём развитии и достиг небывалого расцвета в период правления Екатерины II (1762—1796). Россия, ещё совсем недавно воспринявшая европейский художественный язык, оказалась страной,

особенно богатой на талантливых архитекторов. Совместную творческую деятельность русских и иностранных мастеров отличали высокий профессионализм и следование принципам классицизма, дававшие им богатые возможности для воплощения новых общественных и художественных идеалов.

Русская архитектура классицизма включала общественные здания, дворцы, городские и загородные усадьбы, жилые дома. Основными художественными центрами по-прежнему оставались Петербург и Москва. В каждом из этих городов развивалась своя архитектурная концепция, предопределённая особенностью планировки и творческой манерой отдельных мастеров.

10.1. «Строгий, стройный вид» Петербурга

Крупнейшим центром классицистической архитектуры стал Петербург — новая столица Российского государства.

Весь город в плавных разворотах,
И лишь подчёркивает даль
В проспектах, арках и воротах
Классическая вертикаль.
И все дворцы, ограды, зданья,
И эти львы, и этот конь
Видны, как бы для любованья
Поставленные на ладонь...

Д. Самойлов. Над Невой

Архитектурный облик Петербурга, отличающийся официальностью, торжественностью и близостью к западноевропейской школе, складывался благодаря творениям замечательных мастеров: Ж. Б. Леблона (1679—1719; застройка Васильевского острова), Д. Трезини (1670—1734; ансамбль Петропавловской крепости и здание Двенадцати коллегий), А. Ринальди (1710—1794; Мраморный дворец), И. Е. Старова (1745—1808; Таврический дворец), Д. Кваренги (1744—1817; Эрмитажный театр, здание Академии наук, Смольный институт благородных девиц).

Одним из наиболее известных произведений эпохи зрелого, или строгого, классицизма является **Таврический дворец**, со-

Д. Трезини. Здание Двенадцати коллегий. 1722—1734 гг. *Санкт-Петербург*

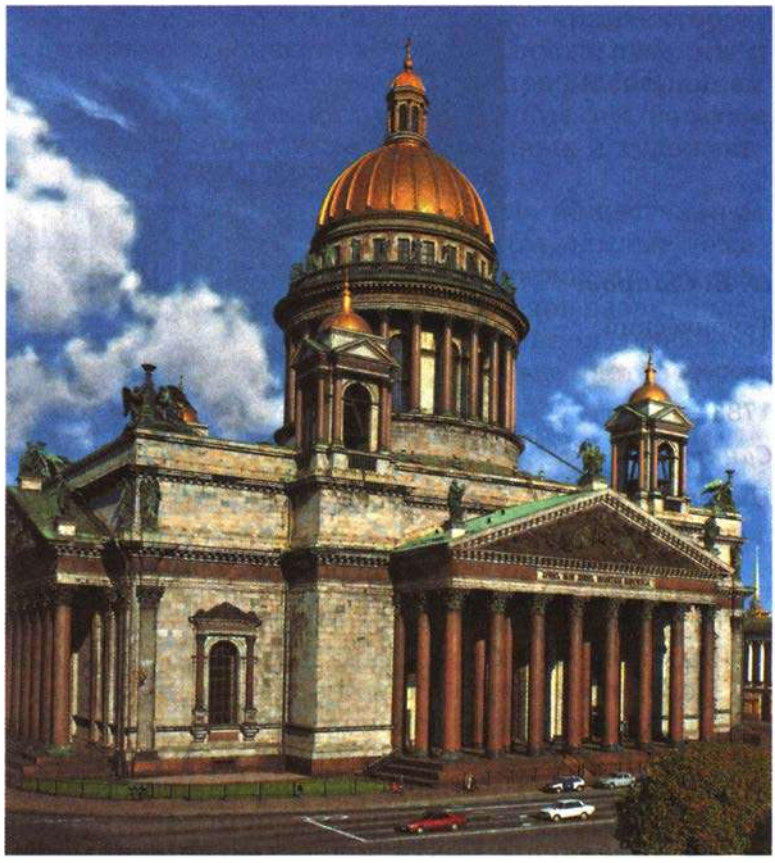
И. Е. Старов. Таврический дворец. 1783—1789 гг. *Санкт-Петербург*

зданный **Иваном Егоровичем Старовым**. Большая городская усадьба Г. А. Потёмкина, построенная в честь победы в русско-турецкой войне, предназначалась для торжественных праздничных приёмов. Своим каре парадного двора она была раскрыта к Неве, по другую сторону дворца находился парк. Ансамбль дворца состоит из главного, увенчанного куполом двухэтажного здания и двух выступающих боковых флигелей с внутренними двориками. Центральная часть подчёркнуто строгого фасада дворца выделена глубоким портиком с высоким фронтоном. Гладкие стены, почти полностью лишённые украшений, расчленены прямоугольными окнами без наличников. Несмотря на лаконизм и простоту ордерной композиции, здание выглядит нарядно и торжественно, о чём писал поэт Г. Р. Державин:

> «Пространное и великолепное здание не из числа обыкновенных... Наружность его не блистает ни резьбою, ни позолотою, ни другими какими пышными украшениями: древний изящный вкус — его достоинство; оно просто, но величественно».

Планировка дворца была достаточно сложной. Центральная часть, павильоны, жилые и хозяйственные корпуса соединялись многочисленными переходами; в боковых объёмах также располагались гостиные, танцзалы, концертный зал. По сравнению со сдержанными фасадами интерьеры дворца были необычайно богаты и парадны. Главное украшение дворца — огромный зал с белыми колоннами, способный вместить пять тысяч человек, предназначался для торжественных празднеств. О его красоте Г. Р. Державин восторженно писал:

Великолепные чертоги
На столько расстоят локтях,
Что глас трубы в ловецки роги
Едва в их слышится концах.
Над возвышёнными стенами,
Как небо, наклонился свод;
Между огромными столпами
Отворен в них к утехам вход.



О. Монферран. Исаакиевский собор. 1818—1858 гг. *Санкт-Петербург*

Композицию центральных залов завершал великолепный зимний сад с ротондой. Следуя за обширной галереей, торжественно украшенной по периметру колоннадой, он являл собой подлинное произведение искусства.

> «С первого взгляда усомнишься и помыслишь, что сиё есть действие очарования... там цветы пестреют, здесь излучистые песчаные дороги пролегают, возвышаются холмы, ниспускаются долины, протягиваются просеки, блистают стеклянные водоёмы. Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии» (*Г. Р. Державин*).

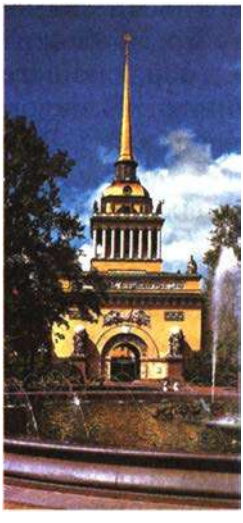
Прекрасным дополнением архитектурного облика столицы служили ансамбли классицизма в пригородах Петербурга: Александровский дворец в Царском Селе Д. Кваренги, Камеронова галерея в Царском Селе и дворец в Павловске Ч. Камерона (40-е гг. XVIII в. — 1812 г.).

К выдающимся творениям классицизма относятся сооружения начала XIX в.: здания Адмиралтейства А. Д. Захарова (1761—1811), российской биржи Т. де Томона (1760—1813), Казанский собор и здание Горного института А. Н. Воронихина (1759—1814), Михайловский дворец, Александринский театр, здания министерств и арки Главного штаба на Дворцовой площади К. И. Росси (1775—1849), Исаакиевский собор О. Монферрана (1786—1858). Невозможно рассказать о каждом гениальном творении, а поэтому обратимся лишь к некоторым из них.

Ч. Камерон. Дворец в Павловске. 1782—1786 гг.

В Петербурге начала XIX в. на первое место выдвигаются градостроительные задачи — создание архитектурных ансамблей и площадей. Большая протяжённость фасадов зданий, украшенных скульптурными композициями, простота ордерных форм существенно изменили облик города. Официальным центром Петербурга становится Дворцовая площадь, образованная зданиями Зимнего дворца, Главного штаба с триумфальной аркой (К. И. Росси) и Адмиралтейства (А. Д. Захаров). Торговый центр города перемещается на Стрелку Васильевского острова (Т. де Томон). Религиозным центром становится ансамбль площади Казанского собора (А. Н. Воронихин), выходящий на Невский проспект — главную магистраль города.

Одной из основных достопримечательностей, визитной карточкой Петербурга стало здание **Адмиралтейства**, к которому вели три главные магистрали города. Мечта Петра I о том, что «все флаги в гости будут к нам», вскоре стала реальностью: корабли «со всех концов земли к богатым пристаням» стремились.



А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823 гг. *Санкт-Петербург*

К началу XIX в. здание Адмиралтейства обветшало, требовалась его капитальная реконструкция. В 1805 г. **Андреян Дмитриевич Захаров** был назначен главным архитектором Адмиралтейства. Свою задачу он видел в бережном сохранении первоначальной структуры здания, разработке и уточнении плана архитектурного комплекса, приведении его в стройную систему, в едином внешнем оформлении. Захаров сохранил два П-образных корпуса, между которыми некогда проходил канал от Невы.

Главный фасад протяжённостью в 406 м (!) имел небольшую высоту — 16 м. Чтобы избежать монотонности и однообразия, Захаров разбивает фасад на пять частей. Его центром остаётся башня с золочёным шпилем «адмиралтейской иглы», вознёсшейся на высоту 72 м. Кораблик, венчаю-

щий шпиль, стал своеобразным символом города — столицы морской державы. Первый ярус башни представляет собой монолитный куб, служащий основанием для лёгкой и изящной колоннады. Главный въезд осуществлялся через центральную башню, он был оформлен в виде триумфальной арки в честь русского флота.

Ф. Ф. Щедрин. Морские нимфы у главных ворот Адмиралтейства. 1812—1813 гг. *Санкт-Петербург*

По обе стороны от центральной башни расположены два двенадцатиколонных портика, выдержанных в спокойном дорическом стиле. Им вторят дополнительные выступы — ризалиты, украшенные шестью колоннами. Таким образом, строгая гладь стен, сочетающаяся с колоннадами, образует единый ритм фасада. Часть здания, выходящую к Неве, Захаров украшает двумя павильонами. Перед одним из них дремлют львы — олицетворение силы и власти, перед другим лежат античные амфоры — символ вечной красоты и гармонии.

А. Д. Захаров тщательно продумал скульптурные украшения архитектурного комплекса. Они также были призваны оживить общий вид монументального здания. Для этих целей были привлечены лучшие скульпторы того времени. **Феодосий Фёдорович Щедрин** (1751—1825) изваял две группы **морских нимф**, поддерживающих небесную сферу, — символ русского мореплавания, охватившего все океаны Земли. Им же были созданы 450 аллегорических масок над окнами. **Иван Иванович Теребенёв** (1780—1815) украсил здание двумя летящими фигурами Славы со скрещёнными знамёнами, осеняющими корабли русского флота. Ему принадлежит аллегорическое панно с изображением Нептуна, передающего Петру I трезубец — символ владычества над морями. В целом все скульптурные украшения были призваны прославлять Россию как морскую державу.

Казанский собор — одно из самых грандиозных по замыслу и великолепных по исполнению сооружений **Андрея Никифоровича Воронихина**. Это замечательное здание, ставшее делом всей жизни архитектора, до сих пор является украшением Петербурга. А. Н. Воронихину было сорок лет, когда Павел I принял решение выстроить собор в честь прославленной иконы Казанской Богоматери. Император пожелал, чтобы новый храм как можно больше походил на собор Святого Петра в Риме. Обязательным условием было возведение колоннады перед фасадом здания. Став победителем в конкурсе проектов, Воронихин не собирался механически переносить итальянское творение на невские берега. Его оригинальный замысел отличался смелостью решения и выверенностью математических расчётов.

Гармоничны и легки пропорции центрального портика главного здания, украшенного шестью коринфскими колоннами

А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—1811 гг. *Санкт-Петербург*

и огромным треугольным фронтоном. Высокий купол (диаметр — 17 м) идеально соизмерен с размерами и пропорциями всего здания. Он не подавляет, а торжественно венчает барабан, прорезанный удлинёнными и узкими окнами. При сооружении купола впервые в строительстве были применены металлические конструкции из железа и чугуна.

Главным украшением собора является колоннада из 144 колонн, расположенных в четыре ряда. Она естественно переходит в широкую площадь, сливающуюся с главной магистралью Санкт-Петербурга — Невским проспектом. Мерный и сдержанный ритм колоннады с обеих сторон завершается широкими проездами (около 7 м), напоминающими античные триумфальные арки. Современники сомневались, смогут ли колонны выдержать тяжесть массивного свода, но их опасения оказались напрасными. Блестящий проект Воронихина был безупречен не только с художественной, но и с технической точки зрения.

Ощущение торжественности и гармонии не только сохраняется, но и усиливается внутри здания. Стройные ряды парных колонн, высеченных из монолитных блоков розового гранита, разделяют пространства трёх нефов. Несмотря на скупость декоративного внутреннего убранства, стены, колонны и высокие своды собора блестят и переливаются полированным гранитом, мрамором и золочёной бронзой. К сожалению, А. Н. Воронихину не удалось завершить строительство собора, но и то, что он успел сделать, свидетельствует о выдающихся способностях мастера.

Желание царя Александра I (1777—1825) превратить Петербург в величественный имперский город, «мировую столицу», прославляющую русского императора, было осуществлено замечательным зодчим **Карлом Ивановичем Росси** (1775—1849), создавшим ряд монументальных творений в стиле ампир. Среди них — дворцово-парковый комплекс на Елагином острове (1818—1822), ансамбль площади со зданием Михайловского дворца (сейчас Русский музей, 1819—1825), ансамбль Дворцо-

К. Росси. Здания министерств и арка Главного штаба на Дворцовой площади. *Санкт-Петербург*

вой площади со знаменитой аркой Главного штаба (1819—1822), ансамбль Театральной площади с Александринским театром (1828—1839), здания Сената и Синода (1829—1834), определившие ансамбль Сенатской площади. Основной идеей архитектора стало прославление величия России, отражение её побед в Отечественной войне 1812 г. Планируя отдельное сооружение, Росси оформляет не только площадь перед ним, но и близлежащие строения в единый комплекс, который включает в цепь ансамблей города. Творения К. И. Росси по праву считаются вершиной русского градостроительства XIX в.

К. Росси. Александринский театр. *Санкт-Петербург*

10.2. «Архитектурный театр» Москвы. В. И. Баженов и М. Ф. Казаков*

Несмотря на то что «пред новою столицей померкла старая Москва» (*А. С. Пушкин*), здесь было создано немало архитектурных шедевров мирового значения. Главный из них — **Пашков дом** — принадлежит великому русскому зодчему **Василию Ивановичу Баженову** (1737/38—1799). Этот дивный белый дворец, возвышающийся на холме, как на пьедестале, и сегодня является подлинным украшением Москвы. В общей композиции ансамбля легко угадывается рука большого мастера, наделённого прекрасным знанием о самых высоких достижениях западноевропейской архитектуры, безошибочным чувством пропорций, ювелирной тонкостью отделки деталей, умением органично связывать здание с окружающей природой.

Вход во внутренний двор усадьбы вёл через арку парадных въездных ворот, где был разбит пейзажный парк, ограждённый изящной кованой оградой с фонарями на столбах (в настоящее время сохранилась лишь часть решётки). В саду, украшенном беседками, фонтанами и скульптурой, гуляли редкие птицы. В прудах плавали экзотические рыбы и белоснежные лебеди.

Великолепен главный дом с двумя низкими флигелями, подчёркивающими протяжённость ансамбля и его раскрытость навстречу Кремлю. Нижняя часть здания отделана *рустом*. Она выступает вперёд и служит опорой для колонн портика и двух статуй, расположенных по его краям на уровне окон второго этажа. На фоне рустованной стены размещены арки оконных проёмов, украшенные лепными гирляндами и масками львов. Они образуют своеобразную арочную галерею и подчёркивают общий ритм здания. Пилястры, охватывающие два главных этажа, придают стенам устремлённость вверх.

Зрительный эффект рассчитан таким образом, что взгляд непременно скользит вверх, к *бельведеру* (итал. belvedere — пре-

В. И. Баженов. Пашков дом. 1784—1788 гг. *Москва*

В. И. Баженов. Дворцовый ансамбль в Царицыно. 1775—1785 гг. *Москва*

красный вид) — круглой надстройке в виде павильона или беседки. До пожара в 1812 г. его венчала статуя богини Минервы. Лёгкость и изящество зданию придают античные вазы на балюстраде. Праздничная торжественность и нарядность здания достигаются не обилием украшений, а соразмерностью частей, строгостью пропорций.

Всю жизнь В. И. Баженов мечтал возводить сооружения «к славе великой империи, к чести своего века, к беспримерной памяти будущих времён, к украшению столичного града, к утехе и удовольствию своего народа». Но, к сожалению, многим его замыслам не суждено было осуществиться. Фантастический план перестройки Кремля остался лишь в чертежах на бумаге и в деревянной модели. Екатерине II не понравились постройки **дворцового ансамбля в Царицыно**, на которые было потрачено целых 10 лет! По её приказанию строительство было запрещено: часть возведённых зданий следовало немедленно снести. Попав в опалу, Баженов покинул Москву и поселился в Петербурге. Павел I, давний поклонник и покровитель архитектора, вступив на престол, дал Баженову высокий чин действительного статского советника, а через месяц подарил тысячу душ крестьян. Но царская милость пришла слишком поздно...

Новая московская архитектура конца XVIII — начала XIX в. обязана своими лучшими образцами творчеству **Матвея Фёдоровича Казакова** (1738—1812). За 50 лет своей деятельности он значительно изменил облик древней столицы, создав здесь нечто большее, чем десятки дворцов и усадеб, общественных и правительственных зданий, жилых домов и церквей... Ему удалось не только не нарушить «естество» города, но и вступить в блистательный диалог с архитектурными сооружениями старой Москвы.

Его имя не сразу засверкало на архитектурном Олимпе. В отличие от В. И. Баженова, обучавшегося в Италии и во Франции, М. Ф. Казаков получил образование в России. Он был учеником известного московского архитектора Д. В. Ухтомского (1719—1774) и всегда ориентировался на русские архитектурные традиции.

М. Ф. Казаков. Петровский дворец. 1775—1782 гг. *Москва*

В 1768 г. судьба свела двух замечательных архитекторов вместе. Им было поручено создать «наиславнейшее в свете здание» Большого Кремлёвского дворца. Несмотря на незавершённость работы, Казаков — первый помощник Баженова — прошёл прекрасную школу архитектурного творчества. Сохранившиеся рисунки и чертежи для возведения увеселительных строений на Ходынском поле (1775), выполненные Казаковым с исключительным мастерством, ещё раз подчеркнули его архитектурное дарование. Императрица Екатерина II была вполне довольна и даровала ему чин архитектора. С той поры на него буквально хлынул поток заказов в Москве.

Петровский дворец — одно из самых значительных творений М. Ф. Казакова. Ансамбль дворца представляет собой парадный двор, замкнутый одноэтажными служебными корпусами, прерывающимися восемью башнями (по четыре с каждой стороны). Классические мотивы сочетаются здесь с традиционными древнерусскими (бочкообразные столбы, стрельчатые арки и окна, висячие гирьки, затейливые наличники). Красные кирпичные стены покрыты прихотливой вязью белокаменного декора. В архитектурном облике дворца также присутствуют черты готики и нарышкинского барокко.

М. Ф. Казаков. Здание Сената в Московском Кремле. 1776—1787 гг.

Через год М. Ф. Казаков уже обдумывал проект здания **Сената** в Кремле. Поразительное чувство меры и масштаба присущи треугольному в плане зданию (такую форму имел участок под строительство) с огромной купольной ротондой. Кажется, в нём ожили дух Античности и классические «законы чистого разума». В «безмолвную громаду камней холодных» Казаков сумел вдохнуть жизнь. Центры фасадов были искусно украшены дорическими колоннами и пилястрами. Строгость и простота внешнего облика Сената контрастировали с пышным интерьером Круглого зала, который современники справедливо называли «русским Пантеоном». Вдоль

его стен идёт торжественный ряд коринфских колонн, в простенках между которыми помещены рельефные панно. Высокий купол (диаметр 24,7 м) богато украшен *кессонами*. Екатерина II, вступившая под его величественные своды, не смогла сдержать своего восторга.

К величайшим творениям М. Ф. Казакова принадлежат и здание «жилища наук» — Московского университета (1786—1793), здание Благородного собрания (1784—1790-е), Голицынская больница (1796—1801, сейчас Первая градская больница) и другие сооружения. Кроме того, он оставил нам свои бесценные альбомы с чертежами всех главных московских построек. Рассматривая их сегодня, мы как будто совершаем путешествие по старым улицам Москвы, любуясь его гениальными творениями. И становятся понятными чувства, переполнившие душу художника, когда он получил известие о пожаре в Москве в 1812 г. Он был воспринят М. Ф. Казаковым как великая национальная трагедия, крушение всех его планов и замыслов.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие архитекторы составили цвет и славу русской архитектуры XVIII — первой четверти XIX в.?

2. Как воплощён «строгий, стройный вид» Петербурга в выдающихся памятниках архитектуры XVIII — начала XIX в.? Кто и как создавал архитектурный облик новой российской столицы?

3. Какую роль сыграли В. И. Баженов и М. Ф. Казаков в создании архитектурного облика Москвы XVIII в.? Что общего и в чём различия их творческой манеры?

4. Исследователь Д. Е. Аркин писал, что «Баженов не только поднял русскую архитектуру до высоты европейского мастерства, но и внёс в неё глубоко самостоятельные черты, в которых мы одновременно читаем синтез старого и искания нового. Он явился для русской архитектуры поистине её Ломоносовым». В чём именно выразился этот «синтез старого и искания нового» в творчестве великого архитектора? Какие открытия, равные по значению вкладу М. В. Ломоносова в российскую науку, ему удалось осуществить в своём творчестве? Что дало основания для такого сравнения?

К. И. Росси. Михайловский дворец (сейчас Государственный Русский музей). 1819—1825 гг. *Санкт-Петербург*

5. Какой вклад в создание архитектурного облика Москвы внёс М. Ф. Казаков? Можно ли согласиться с мнением, что в его творчестве прослеживается преодоление барокко, последовательное развитие классицизма и предпосылки возникновения ампира?

Творческая мастерская

1. А. С. Пушкин не раз обращался к описанию столицы Российского государства. В поэме «Медный всадник» (1833) он вдохновенно говорит о «юном граде», вознёсшемся «пышно, горделиво» вдоль оживлённых берегов Невы. Какие черты воспетого поэтом города могут свидетельствовать о его принадлежности к архитектуре классицизма?

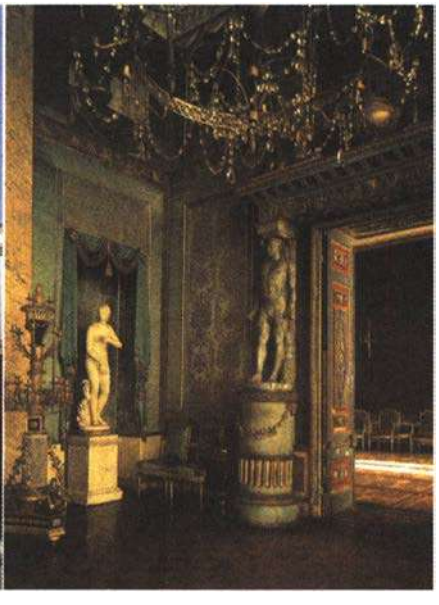
2. Соберите материал о наиболее характерных памятниках классицизма в Санкт-Петербурге. Подготовьте заочную экскурсию по пригородам Санкт-Петербурга. Снимите любительский видеофильм об архитектурных шедеврах классицизма Санкт-Петербурга (Москвы).

3. Сопоставьте архитектурные ансамбли собора Святого Петра в Риме и Казанского собора в Санкт-Петербурге. Что общего и в чём различие между ними? Какие задачи своего времени решали архитекторы? Какие идеи эпохи они хотели воплотить?

4. Если в Петербурге классицизм проявил себя в создании градостроительных комплексов, то в Москве — отдельного жилого дома, особняка, городской усадьбы. «Регулярность», управлявшая развитием Петербурга, не довлела над Москвой, где происходили процессы обновления архитектурных форм. Что представляла собой архитектура барского дома (усадьбы)? Какое выражение в ней нашли принципы классицизма?

5. Совершите прогулку по городу, в котором вы живёте. Если в нём имеются памятники архитектуры классицизма, попробуйте их описать, подчеркнув их принадлежность к этому стилю. Снимите видеорепортаж на эту тему.

6. Оформите альбом или выставку (стенд) собственными фотографиями, на которых запечатлены известные архитектурные памятники классицизма.



И. Е. Старов, В. Ф. Бренна, П. И. Аргунов и др. Дворец в Останкино. Главный фасад и Голубой зал. 1792—1798 гг. *Москва*

Темы проектных исследований или презентаций

«История одного шедевра (на примере архитектурных памятников Москвы, Петербурга или другого города)»; «“Строгий, стройный вид” Петербурга»; «Регулярность и классический ордер в архитектуре общественных зданий Петербурга»; «“Ожерелье дворцов и парков” в пригородах Петербурга (Царское Село, Павловск, Ломоносов и др.)»; «“Архитектурный театр” В. И. Баженова»; «Жизнь и судьба В. И. Баженова»; «М. Ф. Казаков как автор классических образцов московской усадьбы»; «В мире русской усадьбы (Архангельское, Останкино и др.)»; «Черты архитектуры классицизма в провинциальных городах России — по выбору»; «Поэтика пейзажных парков России».

Книги для дополнительного чтения

Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.

Глинка Н. И. Строгий, стройный вид... М., 1992.

Кантор А. М. Искусство XVIII века. М., 1977. (Малая история искусств).

Крюковских А. П. Дворцы Санкт-Петербурга. М., 1997.

Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. М., 1969. Т. 6.

Мирецкая Н. В., Мирецкая Е. В., Шакирова И. П. Культура эпохи Просвещения. М., 1996.

Павлов А. П. Храмы Санкт-Петербурга. М., 1995.

Рапацкая Л. А. Русское искусство XVIII века. М., 1995.

Санкт-Петербург: Три века архитектуры. СПб., 1999.

Снегирёв В. Л. Зодчий Баженов. М., 1962.

Штильмарк Р. А. Образы России. М., 1967.

Интернет-ресурсы

Единая коллекция ЦОР (архитектура Петербурга) — http://school-collection.edu.ru/

Русский классицизм — http://video.mail.ru/; http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000005/

Утраченный Петербург. Эпоха классицизма — http://go.mail.ru/

Классицизм в русской архитектуре — http://arx.novosibdom.ru/node/404

Москва В. И. Баженова и М. Ф. Казакова — http://arx.novosibdom.ru/node/421

Глава 11 Искусство русского портрета

XVIII столетие часто называют веком портрета. Художник и искусствовед И. Э. Грабарь писал:

> «Одним из главных факторов, решивших судьбу русской живописи, было появление портрета... Портрет — единственная область живописи, в которой Россия... временами шла в уровень с Европой».

В это время особенно усилился интерес к человеческой личности. Её ценность во многом определялась интеллектуальными и душевными качествами, а не титулами, чинами и званиями. Именно в портретном жанре, занявшем ведущее место в искусстве, были достигнуты подлинные вершины художественности.

11.1. Мастера живописного портрета

С наибольшей силой и убедительностью образ человека Нового времени был воплощён в живописном портрете. Далеко не сразу были найдены новые приёмы изображения, отличные от парсунной живописи, решена проблема сходства и индивидуализации в парадном портрете. Но эти поиски успешно осуществляли талантливые художники, среди которых в первую очередь следует назвать имена И. Н. Никитина (1690—1742), А. М. Матвеева (1701—1739), А. П. Антропова (1716—1795) и И. П. Аргунова (1729—1802).

Во второй половине XVIII в. в живописи русских мастеров появились новые жанры — бытовой, исторический и пейзажный, однако самые значительные произведения по-прежнему создавались в жанре портрета, существенной чертой которого являлось соединение общественно значимых проблем с высокими художественными достоинствами. Разнообразнее стали жанры парадного портрета, среди которых можно отметить изображения человека в привычной для него домашней обстановке и репрезентативные портреты-картины, изобилующие символическими деталями. Значительные перемены коснулись и камерного портрета, который теперь решает не сословные задачи, а воплощает внутренний мир, общечеловеческие достоинства личнос-

А. М. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

ти. Среди живописцев, работавших в этом жанре, следует особо выделить Ф. С. Рокотова (около 1735—1808), Д. Г. Левицкого (1735—1822) и В. Л. Боровиковского (1757—1825).

Фёдору Степановичу Рокотову суждено было стать одним из самых изысканных и тонких живописцев в европейском искусстве XVIII в. В его произведениях поражают необыкновенная поэтичность и одухотворённость образов. В них всегда есть что-то таинственное и загадочное, какая-то недосказанность, которая открывает простор воображению. Рокотов избегал парадных, торжественных портретов, эффектных и пышных композиций. Его главной заслугой стало создание камерного портрета, максимально раскрывающего внутренний мир человека, его сокровенные мысли и чувства.

В историю мировой живописи Рокотов вошёл и как блестящий мастер светотени и колорита. До сих пор поражают изысканное благородство его палитры, едва уловимые переходы полутонов, скольжение то приглушённо мерцающего, то ярко вспыхивающего света. Давно подмечено свечение нижних цветовых слоёв сквозь верхние тонкие лессировочные мазки, наносимые на просохший слой масляной краски. Был у Рокотова и свой канон в построении композиции. Хотя он предпочитал погрудные или поясные изображения в натуральную величину, в них нет однообразия. Особого мастерства Рокотов достиг в создании женских образов: «Портрет неизвестной в розовом платье», «Портрет В. Е. Новосильцевой», «Портрет В. И. Суровцевой» принадлежат к лучшим творениям художника.

В **«Портрете А. П. Струйской»** молодая женщина запечатлена на нейтральном тёмном фоне и как прелестное видение выплывает «из тьмы былого». Мягкий мерцающий свет подчёркивает её тонкое одухотворённое лицо с чуть прищуренными глазами. Она смотрит откуда-то издалека: серьёзно, немного грустно, с едва уловимым, лёгким сожалением. Спустя много лет её прекрасные глаза будут воспеты поэтом Н. А. Заболоцким (1903—1958):

Её глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Её глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук...

Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской. 1772 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Черты лица Струйской кажутся словно полустёртыми, расплывчатыми, растворяющимися в полумраке. Контуры её фигуры размыты, словно она неожиданно появилась из сумрака и готова вновь в нём исчезнуть. В её благородной осанке, в развороте фигуры, во взгляде — сознание отдалённости, причастности к тайне. Скользящие тени на лице, волосах, плечах и платье усиливают ощущение зыбкости и неопределённости образа. Про-

зрачная, как бы сотканная из воздуха и света дымчатая ткань, закреплённая на плече драгоценной брошью, изящно драпирует фигуру и придаёт воздушность облику молодой женщины. Рокотов лишь слегка обозначает оттенки её душевного состояния, намеренно не конкретизируя их. Он оставляет зрителю возможность разгадать, почувствовать глубоко спрятанную тайну её натуры.

Дмитрий Григорьевич Левицкий с одинаковым мастерством работал в жанре парадного и камерного портретов, создавал костюмированные, детские и семейные портреты своих современников — вельмож и философов, промышленников и купцов, военных и дипломатов, писателей и музыкантов. Левицкий свободно владел живописными приёмами, хорошо усвоил художественные особенности создания образов, искал новые пути для передачи внутреннего мира своих героев. И. Э. Грабарь писал:

> «В передаче интимного, неуловимого очарования лица, не блещущего красотой, не выделяющегося оригинальностью, в изображении простого, среднего, незаметного лица — соперников он не знал».

Он мастерски умел передавать материальную красоту вещей: шуршащего атласа, золотой парчи, лёгких, воздушных кружев. В парадных портретах он всегда помещал модель в такую обстановку, которая способствовала созданию значительности и торжественности образа. Каждая деталь содержала красноречивый намёк на действительные или мнимые заслуги портретируемой особы.

«Портрет П. А. Демидова», одного из богатейших людей своего времени, — лучшее художественное достижение Левицкого. Известный горнозаводчик изображён на фоне величественных колонн и драпировок, ниспадающих тяжёлыми складками. За колоннами — здание Воспитательного дома, на строительство которого он пожертвовал большие денежные суммы. Судьба нашедших там приют детей — «цветов жизни» — очень беспокоит Демидова, не случайно запечатлённого здесь в облике садовника. Одетый в домашний халат и ночной колпак, он стоит, опираясь на большую металлическую лейку. На столе, очевидно, лежат труды по ботанике и луковицы каких-то растений. У основания колонн — горшки с цветами, предмет особой гордости и заботы хозяина. Таким образом, портрет Демидова сочетает в себе черты парадности и камерности изображения. Что ж, этот известный человек прослыл в обществе как садовод-любитель, чудак и большой оригинал.

Левицкий добивается полноты характеристики персонажа. Сквозь маску барственной небрежности и экстравагантного внешнего облика мы отчётливо различаем живые черты этой неординарной натуры. Холёное лицо Демидова — лицо человека, утомлённого и пресыщенного роскошью жизни. [illegible]кие, чуть приподнятые брови, презрительно сжатые губы... Художнику удалось создать правдивый образ человека со сложным и противоречивым характером, наделённого проницательным умом, способного совершать невероятные и сумасбродные поступки, быть добрым и расточительным.

Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Вершиной творчества Д. Г. Левицкого стала серия портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц, находившегося под особым покровительством императрицы Екатерины II. Ответственный заказ во многом определил парадный характер исполнения. В портретах смольнянок звучит настоящий гимн вечной юности.

Каждая смольнянка погружена в любимое занятие искусством или наукой. Одни показаны в танце на фоне театральных декораций, другие разыгрывают трогательную комичную сценку, музицируют, демонстрируют светские манеры. Художнику удалось достичь глубокой выразительности и одухотворённости образов: они просты, естественны и жизненно правдивы. «Блеск и роскошь маскарада» не закрывают искренних человеческих чувств и переживаний.

В **«Портрете Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущовой»** молодые смольнянки пытаются серьёзно разыграть галантную сценку для взрослых. Бойкая и шаловливая Хрущова, облачённая в мужской костюм любезного кавалера, уверенно чувствует себя

Д. Г. Левицкий. Портрет Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущовой. 1773 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

на сцене. Она мастерски играет свою роль, её движения смелы, изящны и естественны. Лукавый взор, обольстительная улыбка, игривый жест опытного волокиты нарочито выдают его истинные намерения. При этом художник даёт почувствовать, что перед нами не настоящая, опытная актриса, а резвый и озорной подросток, который во что бы то ни стало хочет казаться взрослым. Очаровательна и её партнерша Хованская. Она напряжённо замерла в нужной кокетливой позе, не зная при этом, куда девать свои руки. Её высокая, по-детски угловатая фигура в пышном платье рядом с бойкой и уверенной в себе подругой кажется ещё более неловкой и трогательной. Она серьёзно и внимательно смотрит на своего «кавалера», не совсем понимая, что именно требуется от неё, стесняется и робеет перед публикой.

Бесхитростный пасторальный сюжет сценки позволяет художнику раскрыть два разных, но очаровательно милых детских образа. С любовью и тщательностью выписан нежный пейзажный фон, прозрачные тонкие кружева, упругость блестящего атласа.

Сотни картин были созданы Левицким в течение жизни, в каждой из них зримо воплощён облик людей XVIII столетия.

В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Славу русского портрета приумножил талантливейший живописец конца XVIII — начала XIX в. **Владимир Лукич Боровиковский.** Если в произведениях Рокотова и Левицкого нашли отражение черты рококо и классицизма, то творчество Боровиковского в большей степени связано с сентиментализмом. Созданная им галерея глубоко поэтичных женских образов — это то лучшее, что до сих пор остаётся в русском портретном искусстве. Художник не стремится к разнообразию композиционных приёмов: его героини часто изображены на фоне парковых ландшафтов, опирающимися на какой-либо постамент. Главное внимание автор сосредоточивает на лицах своих моделей, передавая юный задор и веселье, строгость и доброту, задумчивость и мечтательность.

Одним из самых поэтичных произведений Боровиковского является **«Портрет М. И. Лопухиной».** С большой любовью и задушевностью представлен образ молодой мечтательной женщины. Томный, немного грустный взгляд, нежная улыбка, свободная непринуждённость позы прекрасно переданы художником. Её лицо далеко от идеала классической красоты, но в то же время исполнено очарования и душевной прелести. Плавные линии, мягкие округлые формы, нежные тона создают особую атмосферу покоя и гармонии. Воздушная дымка и изысканные сочетания цветов белого платья, нежно-голубого пояса, сиреневого шарфа, розы, пепельного цвета волос, зелёного фона древесной листвы усиливают впечатление меланхолического раздумья молодой девушки. На этом портрете Марии Ивановне Лопухиной 18 лет, в 24 года она ушла из жизни...

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали,
Но красоту её Боровиковский спас.
Так часть души её от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Так писал об этом замечательном портрете поэт XIX в. Я. Полонский.

11.2. Мастера скульптурного портрета

В начале XVIII в. в России работали в основном скульпторы-иноземцы. В их произведениях воплотились черты барочного парадного портрета, а также простота и ясность искусства классицизма. Выдающимся мастером монументально-декоративной скульптуры был итальянец **Бартоломео Карло Растрелли** (1675—1744), отец прославленного архитектора, приглашён-

Б. К. Растрелли.
Пётр I. 1723—1730 гг.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

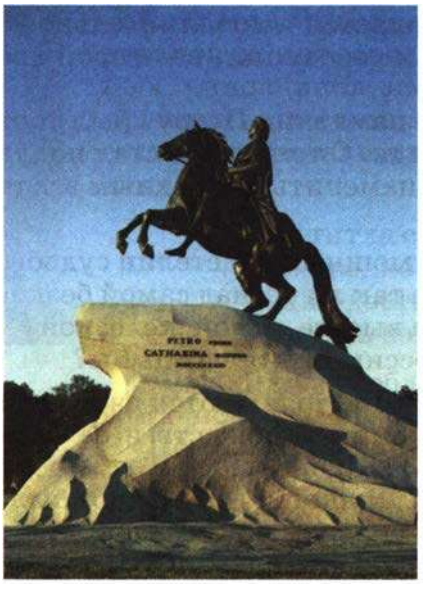
ный из Франции в 1716 г. на государственную службу для прославления «деяний Петра». Свою деятельность он продолжил в эпоху царствования Анны Иоанновны (1730—1740), а затем Елизаветы Петровны (1741—1761). Самое замечательное в его творческом наследии — это парадные портреты коронованных особ, выполненные в стиле барокко.

Лучший из них — бронзовый бюст **Петра I**, в котором мастерски передан величественный образ российского императора. Ещё при жизни Петра I, в 1719 г., Растрелли снял маску с его лица. Работая над бюстом Петра I, скульптор сохранил важнейшие черты облика императора. Портрет изобилует множеством пышных деталей. Взметнувшиеся драпировки, латы, украшенные барельефами с изображением батальных сцен и самого царя. В облике Петра подчёркнуты ум, воля и энергия, особенно впечатляет его грозный, устремлённый вдаль взгляд.

Хорошо известна выполненная мастером скульптурная группа императрицы Анны Иоанновны с арапчонком.

Во второй половине XVIII в. скульптура утратила чисто украшательский характер, в ней стали видеть одно из средств выражения нового художественного идеала, прославляющего гражданские доблести, военные подвиги и патриотизм.

В 1766 г. по приглашению императрицы Екатерины II для создания конного памятника **Петру I** прибыл французский скульптор **Этьенн Морис Фальконе** (1716—1791). Выполняя столь ответственный заказ, мастер отказался от канонизирован-



Э. М. Фальконе (при участии М. А. Колло и Ф. Г. Гордеева). Памятник Петру I («Медный всадник»). 1768—1778 гг. *Санкт-Петербург*

ного образа императора-победителя, окружённого аллегорическими фигурами добродетелей и славы. Он выразил в нём своё собственное понимание личности Петра — дальновидного правителя и прогрессивного преобразователя, сыгравшего решающую роль в исторической судьбе России. Он показал русского царя именно таким, каким воспринимали его просвещённая Россия и Европа. В письме к Д. Дидро он так объяснял свой авторский замысел: «Мой царь простирает свою благодетельную десницу над страной. Он поднимается на скалу, служащую ему пьедесталом, — эмблема преодолённых им трудностей».

Силуэт памятника, возвышающегося на Сенатской площади Санкт-Петербурга, давно уже стал своеобразным символом этого города, олицетворением противоречивой петровской эпохи. Он хорошо обозрим со всех сторон и особенно эффектно смотрится на фоне голубого неба. Твёрдой и властной рукой могучий всадник усмиряет вставшего на дыбы коня на самом краю скалы, служащей ему постаментом. В уверенном жесте простёртой правой руки, обращённой в сторону моря, отвоёванного у шведов, слышатся известные пушкинские строки: «Здесь будет город заложён назло надменному соседу». Поза, жест руки, приподнятая голова всадника полны достоинства и величественной силы.

Голову Петра I исполнила талантливая ученица Фальконе Мари Анн Колло. Решая портрет в обобщённо-монументальных формах, рассчитанных на восприятие с дальнего расстояния, она придаёт лицу государя преувеличенно резкие черты. В его широко открытых глазах читаются властность и непреклонность характера.

Важной частью идейного замысла Фальконе является гранитный пьедестал, выполненный в форме морской волны. Цельная монолитная глыба для его создания была доставлена из окрестностей Петербурга. Скульптор продемонстрировал мастерское техническое решение памятника: он добился удивительной цельности и органического единства между всадником, конём и пьедесталом. Фигура коня опирается только на задние ноги. Змея, попираемая конём и олицетворяющая зависть и коварство, одновременно является и дополнительной точкой опоры для тяжёлой бронзовой композиции, в которой хвост лошади соединён с постаментом.

7 августа 1782 г. памятник Петру I был торжественно открыт на Сенатской площади. С тех пор он стал подлинным украшением города на Неве, знаменитым «Медным всадником», воспетым А. С. Пушиным:

О, мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

В это время в России появляются свои мастера, получившие образование в Академии художеств и за границей. Среди них следует назвать Ф. И. Шубина.

Федот Иванович Шубин (1740—1805) был сыном холмогорского помора. Как и его знаменитый земляк М. В. Ломоносов, он прошёл суровую школу жизни. Ещё в юности овладел мастерст-

Ф. И. Шубин. Автопортрет. 1790-е гг. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

вом резьбы по кости. Благодаря ходатайству Ломоносова Шубин был отдан на учение в Петербургскую академию художеств, а затем стажировался в Европе. Во Франции он увлёкся портретной скульптурой, а в Италии изучал искусство римского скульптурного портрета.

Каждая работа, выполненная этим замечательным скульптором, — свидетельство его огромного таланта. В обработке мрамора и бронзы он проявлял исключительное мастерство, находил выразительные приёмы для передачи тяжёлых и лёгких тканей костюма, ажурной пены кружев, мягких прядей причёсок и париков. Не случайно на надгробном памятнике Шубину сказано: «...и под его рукою мрамор дышит...»

Но главное в творчестве великого мастера — лица его героев, в которых он умел остро и метко запечатлеть мимолётное выражение, мимику, взгляд, поворот, посадку головы. При этом скульптор никогда не останавливался на передаче внешнего сходства с моделью, его интересовал противоречивый и сложный внутренний мир человека. В каждом своём произведении он утверждал ценность человеческой личности. Никогда не повторяясь в выборе композиции, он сохранял особый ритмический рисунок. Его скульптуры всегда рассчитаны на рассматривание с различных точек зрения.

Ф. И. Шубин создал целую галерею портретов прославленных и менее известных персонажей эпохи Екатерины II: монархов и знатных вельмож, доблестных генералов и полководцев, высокопоставленных чиновников императорского двора и крупных промышленников. Его творческим кредо стали слова поэта Г. Р. Державина:

Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена;
Одни достоинства венчают
И честь венчает нас одна...

Ф. И. Шубин. Портрет Павла I. 1800 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Ф. И. Шубин обладал особым мастерством «истину царям с улыбкой говорить». В **«Портрете Павла I»** он смело разрушает каноны парадного портрета, показывая самодержца таким, каким он был в жизни. Круглые навыкате глаза, короткий вздёрнутый

Ф. И. Шубин. Портрет М. В. Ломоносова. 1792 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

М. И. Козловский. Аякс, защищающий тело Патрокла. 1796 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

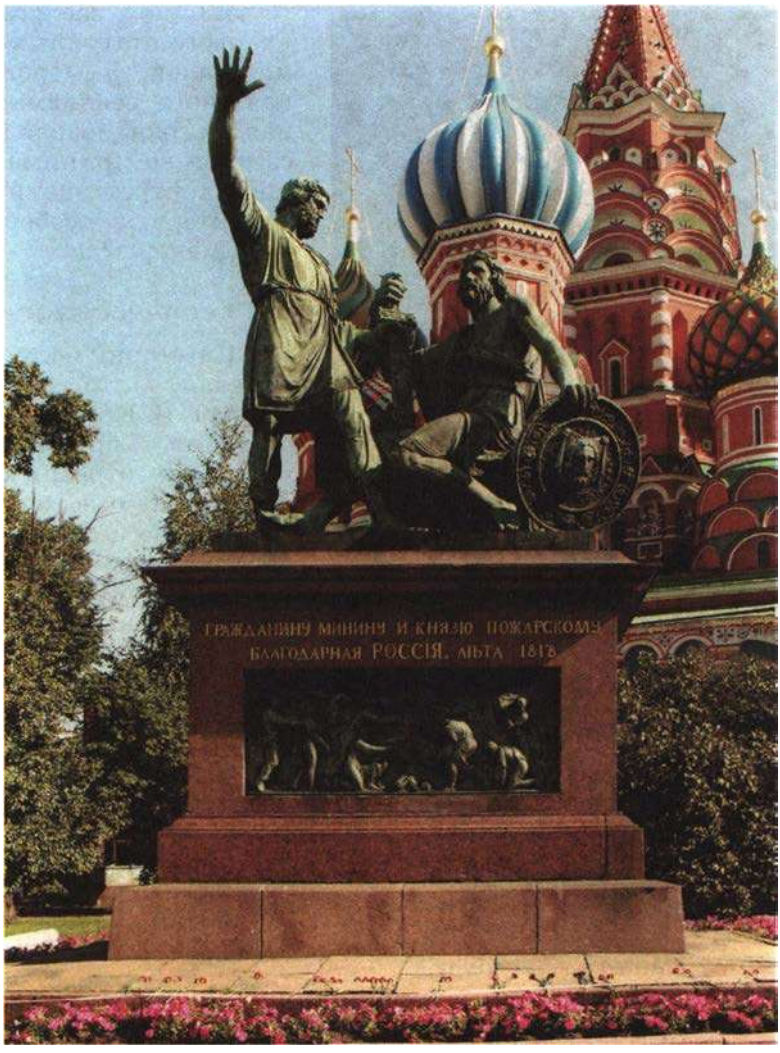
нос, чуть выступающая вперёд челюсть, выпяченная нижняя губа акцентируют внимание на том, как «замечательно нехорош» он был собой. Величие монарха подчёркнуто торжественным облачением.

В дальнейшем значительный вклад в развитие монументальной скульптуры внесли М. И. Козловский (1753—1802), Ф. Ф. Щедрин (1751—1825), И. П. Мартос (1754—1835) и Б. И. Орловский (1793—1837).

В историю русского искусства скульптор **Иван Петрович Мартос** вошёл как непревзойдённый мастер мемориальной пластики, автор знаменитых надгробий в Александро-Невской лавре и парковых мавзолеях Павловска. Но особую известность и славу ему принёс памятник **Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому**, установленный на Красной площади в Москве в 1818 г. Сооружение памятника должно было увековечить освобождение Москвы от польской интервенции в 1612 г. Впервые он возводился не в честь государственных деятелей или военачальников, а представителей русского общества, ставших воплощением гражданской доблести и патриотизма. Именно такими людьми и были Кузьма Минин, вдохновитель нижегородского ополчения, и князь Дмитрий Пожарский, возглавивший войско, изгнавшее польских захватчиков из Москвы.

В разработке образов Минина и князя Пожарского скульптор мастерски сочетал черты античных героев с национальными особенностями русского человека. Монумент состоит из двух бронзовых фигур, помещённых на гранитном пьедестале прямоугольной формы, украшенном бронзовыми барельефами. Стоящий Кузьма Минин энергичным жестом правой руки указывает Пожарскому на Кремль, призывая его встать на защиту Отечества. Другой рукой он вручает князю большой боевой меч. Опираясь левой рукой на щит с изображением Спаса Нерукотворного, а правой придерживая рукоять меча, Пожарский, превозмогая боль от полученных ран, собирается подняться со своего ложа.

В памятнике Минину и Пожарскому была заложена та высокая патриотическая идея гражданского долга и подвига во имя защиты Отечества, которая оказалась близ-



И. П. Мартос. Памятник Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому. 1804—1818 гг. *Москва*

кой и понятной каждому русскому человеку. В общем ансамбле с Покровским собором он воспринимается сегодня как один из ярких и незабываемых символов столицы нашей Родины.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы особенности художественной манеры Ф. С. Рокотова? Какой вклад он внёс в развитие камерного портрета? В чём своеобразие его образной интерпретации?

2. Что различает творческие манеры Д. Г. Левицкого и Ф. С. Рокотова? Кто и почему стали героями произведений Левицкого? Чем можно объяснить неоднозначность и сложность их характеристик? Какую художественную роль играют детали, интерьер и одежда портретируемых?

3. Почему творчество В. Л. Боровиковского связывают с сентиментализмом? Согласны ли вы с таким утверждением? Есть ли в его творчестве черты барокко и классицизма? Как вы думаете, почему «Портрет М. И. Лопухиной» стал своего рода визитной карточкой художника?

4. Почему памятник Петру I, выполненный Э. М. Фальконе, стал своеобразным символом Санкт-Петербурга? Каковы его историческая значимость и главные художественные достоинства?

Д. Г. Левицкий. Портрет Екатерины Ивановны Нелидовой. 1773 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

5. В чём заслуга Ф. И. Шубина — «первого статуйных дел мастера», «замечательного чародея формы, поэта изящного реализма»? Почему созданная им грандиозная портретная галерея сегодня воспринимается как обобщающий портрет эпохи XVIII в.? Каковы характерные особенности его творческой манеры?

Творческая мастерская

1. Историк искусства М. В. Алпатов отмечал, что в знаменитом бюсте Петра I Б. К. Растрелли поднялся «до создания подлинно исторического портрета», отразив в нём противоречия и драматизм не только самой личности Петра I, но и всей его эпохи. Согласны ли вы с этим мнением? Какие черты личности русского императора подчёркнуты автором? В чём именно выразилось мастерство скульптора?

2. Подготовьте выставку портретов воспитанниц Петербургского Смольного института благородных девиц. Какие качества их характеров стремился запечатлеть Д. Г. Левицкий? Как вы думаете, почему он использует жанр костюмированного портрета? В чём особенности его композиции и колорита?

3. Историк искусства и живописец А. Н. Бенуа отмечал высокое колористическое мастерство В. Л. Боровиковского: «Любое его произведение способно доставить громадное наслаждение прелестной, им самим изобретённой гаммой... вызывает восхищение его умение разрешать “самые замысловатые”, самые невозможные задачи составления красок». Попробуйте доказать справедливость этой оценки.

4. Сравните портреты императора Павла I, выполненные живописцами И. П. Аргуновым, В. Л. Боровиковским и скульптором Ф. И. Шубиным. Какие задачи ставил перед собой каждый из мастеров? О каких качествах российского императора стремились они рассказать зрителям?

Неизвестный автор. Павел I. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Темы проектных исследований или презентаций

«Классицистические тенденции в русском портрете»; «Сравнительный анализ портретов русских императоров»; «Образ дворянина в произведениях портретного искусства XVIII в.»; «Особенности женского портрета XVIII в.»; «Детский портрет в творчестве русских художников XVIII в.»; «Черты раннего сентиментализма в портретах Ф. С. Рокотова»; «Эволюция живописной системы Ф. С. Рокотова»; «Эмоциональный спектр

В. Л. Боровиковский. Портрет Павла I. 1800 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

портретной живописи Д. Г. Левицкого»; «Жанр костюмированного портрета в творчестве Д. Г. Левицкого»; «В. Л. Боровиковский и русский сентиментализм»; «Значение миниатюрных портретов В. Л. Боровиковского»; «Художественная роль пейзажа в произведениях В. Л. Боровиковского»; «Крестьянская тема в творчестве художников второй половины XVIII в.»; «Поэтизация образов в произведениях В. Л. Боровиковского»; «Особенности художественной манеры Б. К. Растрелли»; «Историческая значимость и художественные достоинства памятника Петру I Э. М. Фальконе»; «Традиции европейской пластики и национальное русское содержание в творчестве Ф. И. Шубина»; «История создания памятника Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому И. П. Мартоса»; «Вклад мастеров русского скульптурного портрета в мировую сокровищницу искусства».

Книги для дополнительного чтения

Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII—XIX веков. М., 1978.

Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.

Вагнер Л. А. Вхожу, ваятель, в твою мастерскую. М., 1976.

Валицкая А. П. Д. Г. Левицкий. Л., 1985.

Доронина Л. Н. Мастера русской скульптуры XVIII—XX веков. М., 2008.
Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994.
Ильина Т. В. Русское искусство XVIII в. М., 1999.
Калязина Н. В., Комелова Г. Н. Русское искусство Петровской эпохи. Л., 1990.
Карев А. А. Классицизм в русской живописи. М., 2003.
Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. М., 1969. Т. 6.
Михайлова К. В. Ф. С. Рокотов. Л., 1971.
Петинова Е. Ф. Русские живописцы XVIII века. СПб., 2002.
С веком наравне: Книга о скульптуре. М., 1974. Т. 3.
Сучков С. В. Фёдор Степанович Рокотов. Л., 1976.
Шарандак Н. П. Русская портретная живопись петровского времени. Л., 1987.
Яковлева Н. А. Русская историческая живопись. М., 2005.
Яковлева Н. А. Федот Иванович Шубин. Л., 1984.

Интернет-ресурсы

Мастера живописного портрета — http://nearyou.ru/story0.html
Ф. С. Рокотов — http://ru.wikipedia.org/wiki; http://www.artsait.ru/art/r/rokotov/main.htm
Д. Г. Левицкий и смолянки Левицкого — http://ru.wikipedia.org/wiki/; www.artsait.ru/art/l/levicky/main.htm
В. Л. Боровиковский — http://ru.wikipedia.org/wiki; http://www.icon-art.info/
Мастера скульптурного портрета (*Ф. Шубин*, *И. Мартос*) — http://ru.wikipedia.org/wiki/

Глава 12 Неоклассицизм и академизм в живописи

К концу XVIII в. классицизм в каждой европейской стране получил специфическую форму, соответствовавшую тем или иным социальным условиям и конкретным историческим обстоятельствам. В странах Западной Европы классицизм просуществовал необычайно долго, по меньшей мере два с половиной столетия, а затем, видоизменяясь, проявил себя в неоклассических течениях XIX—XX вв. Распространявшиеся идеи Просвещения нашли своё выражение в стиле, получившем название *неоклассицизм* («новый классицизм»). В недрах классицизма зарождалось новое направление — романтизм.

Строгое следование классическим формам, сюжетам и образам на историческую, мифологическую и библейскую тематику обусловило расцвет *академизма* (фр. academisme) — художественного направления, связанного с деятельностью академий художеств. Главное содержание академического искусства составляло прославление господствующего строя и правящей власти, а потому предпочтение отдавалось монументальным формам и идеализации изображаемого. Строго регламентированная систе-

ма обучения требовала точного воспроизведения «идеальной красоты», соответствующей заданным классическим образцам. Однако по мере появления новых направлений в искусстве академизм с его неизменными нормами и классическим пониманием прекрасного начал вступать в противоречие, а затем и в открытый конфликт с новыми эстетическими воззрениями. Академическая система, некогда сыгравшая положительную роль в профессиональном становлении талантливых художников, превратилась в метод, оторванный от жизни и общественной практики. Постепенно академизм и вовсе утратил возможность влиять на развитие художественного творчества.

12.1. Ж. Л. Давид — основоположник неоклассицизма

Ослабление влияния Королевской академии живописи и скульптуры на художественный процесс происходило не без участия известного французского живописца **Жака Луи Давида** (1748—1825). Он считал, что в академии художник, будучи вынужденным «подчиняться общепринятой рутине», не может быть свободен в выборе форм и методов творчества. Сначала и сам Давид постигал азы мастерства в Королевской академии, справедливо отмечая при этом, что из неё в лучшем случае могут выйти лишь «искусные ремесленники», но никак не великие мастера.

Хотя Давид начинал как приверженец рококо, его имя в истории живописи соотносят с французским неоклассицизмом. После изнеженного и фривольного рококо он, по словам Ш. Бодлера, вернул французскому искусству «вкус к героическому». Этому во многом способствовало его участие в конкурсах на соискание Римской премии, дающей право на пенсионерскую поездку в Италию, где открывалась возможность для изучения шедевров античного искусства. Находясь в Риме, большую часть своего времени он посвящал рисованию античных статуй и рельефов, а также копированию картин итальянских мастеров. На всю жизнь его учителем и кумиром станет великий Рафаэль. Именно здесь Давид открыл для себя красоту античного искусства, впоследствии сформировавшую его собственный стиль.

Ж. Л. Давид.
Автопортрет. 1794 г. *Лувр, Париж*

Во Францию Давид вернулся совсем другим художником. В его произведениях появились торжественность и величие, они стали более строгими и публицистичными. В Античности Давид черпал не только вдохновение, но и отражение революционного духа современности. Не случайно публика называ-

Ж. Л. Давид. Клятва Горациев. 1784 г. *Лувр, Париж*

ла его «самым передовым и смелым живописцем» своего времени. В творчестве ему удалось совместить реальную действительность и идеалы классики. Его стихией стали героические образы, строгие, неподкупные, готовые жертвовать своим счастьем ради Отечества. Брут, Сократ, Гораций воплощают этот тип идеального человека, достойного для подражания.

Картина **«Клятва Горациев»** — подлинный манифест живописи неоклассицизма, олицетворение его эстетических принципов. В 1780 г. Давид получил заказ на историческое полотно, которое должно было «оживить добродетели и патриотические чувства». В античном сюжете ему действительно удалось передать патриотический настрой, охвативший общество накануне Французской революции. Картина была восторженно встречена публикой и воспринята как символ борьбы, призыв к свержению королевской власти.

Сюжет этого произведения Давиду подсказала пьеса Корнеля «Гораций», восходящая к древнеримской легенде VII в. до н. э. В ней рассказывалось о борьбе двух родов (Горациев и Куриациев), оспаривавших главенство Рима. Трём братьям, сыновьям Горация, предстояло вступить в смертельный поединок с друзьями своего детства и родственниками (один из которых был помолвлен с сестрой Горациев). По замыслу автора, картина должна была раскрыть непримиримые и трагические противоречия между гражданским долгом и личными чувствами людей.

События разворачиваются во внутреннем дворике древнеримского дома. Трое братьев, готовые победить или умереть во имя Отчизны, приносят отцу клятву долга и верности. Три одинаковых, рельефно изображённых профиля, стремительный жест рук, протянутых к оружию, передают ощущение единой устремлённости и решимости идти на бой во имя торжества справедливости. Отец благословляет сыновей на ратный подвиг и скрепляет их клятву. Они действительно победят, но цена такой победы будет слишком высока...

Справа изображены сёстры Горациев. Поединок ещё не начался, а они объединены общим горем, скорбят о близких, так как заранее знают, что каким бы ни был исход битвы, одна потеряет жениха, а другая лишится брата. Безвольные и пассивные позы женщин, предающихся молчаливой скорби, лишь оттеняют твёрдость намерений братьев. Мягкие и плавные очертания женских фигур, текучие и струящиеся линии одеяний ещё отчётливее подчёркивают непреклонную волю братьев к победе. Приглушённые золотисто-серые и белые тона женских одежд были призваны не только контрастировать с доминирующим красным цветом в одежде мужчин, но и подчёркивать их силу воли и решимость. Ничто не должно отвлекать Горациев от главного, никто не может отвратить их от сделанного выбора.

Картина «Клятва Горациев» была написана в строгом соответствии с художественными принципами неоклассицизма. Обращение к историческому жанру, аллегоричность и назидательность сюжета, использование античной атрибутики, чёткость и лаконизм стиля, контраст цветов, жёсткий рисунок создают образ суровой борьбы, так понятный готовящимся к революции современникам. Не случайно картина воспринималась как образец преданности, самопожертвования, героизма и высокой морали.

Произведение отличают рациональная организованность пространства, логически ясное построение композиции. Симметрич-

Ж. Л. Давид. Наполеон при переходе через Сен-Бернар. 1800 г. *Национальный музей, Мальмезон*

ность достигается благодаря тщательно продуманному расположению героев: в центре — отец семейства, справа — скорбящие женщины, слева — сыновья. Уравновешенность композиции создаёт фигура отца с поднятой рукой, которая является вершиной и боковой линией треугольника (характерная черта композиционного построения многих произведений классицизма). Руки братьев изображают противоположную его грань. Трёхпролётная античная арка разбивает пространство картины, акцентируя внимание зрителей на трёх образных группах. Античные колонны и арки заднего плана придают композиции монументальность, а градация света и тени подчёркивает чёткость и выразительность силуэтов.

Ж. Л. Давид.
Смерть Марата. 1793 г.
Королевские музеи изобразительных искусств, Брюссель

В этом произведении Давид отдал дань классицистической манере Н. Пуссена, как и он, искавшего в Античности путь к осмыслению вечных законов прекрасного. Свой идеал античной красоты художник выразил в контрасте ритмов и жестов, в античной символике (рисунке скрещенных рук и мечей, воспринимающемся как символ величия и оправданности приносимой жертвы). Увлечение живописью Пуссена особенно сказалось в некоторой застылости и театральности поз отдельных героев. Например, старшего Горация, картинно откинувшегося назад и устремившего свой взор к небесам.

Трудно переоценить значение творчества этого художника. В течение длительного времени он определял основные направления в развитии художественных процессов Франции. Именно с него началось перерождение французского искусства и уход от старых, отживших принципов. С именем Давида связаны кардинальные изменения в классицизме, он стал основоположником неоклассицизма и крупнейшим его представителем. Творчество этого художника находится уже в преддверии романтизма и чутко откликается на реалистические устремления своего времени. Давид оказал огромное влияние на становление многих художников.

12.2. Творчество К. П. Брюллова

В России крупнейшими представителями академической школы живописи были К. П. Брюллов, знаменитый автор «Последнего дня Помпеи», и гениальный художник-мыслитель

К. П. Брюллов.
Автопортрет. 1848 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

А. А. Иванов. Именно им принадлежит большая прогрессивная роль в развитии русской художественной школы.

Двенадцать лет обучался живописи в Академии художеств **Карл Павлович Брюллов (1799—1852).** Блестящий студент, получивший золотую медаль, продолжил образование в Европе. Побывав в окрестностях Неаполя, где проводились археологические раскопки древнеримских городов — Помпеи и Геркуланума, — он окончательно определил тему своей будущей картины **«Последний день Помпеи».** Потрясённый видом города, погребённого под слоем лавы и пепла во время извержения Везувия 24 августа 79 г., он приступил к осуществлению своего замысла.

Художник стремился быть абсолютно достоверным даже в мелочах. Он использовал материалы раскопок, делал множество зарисовок и этюдов с натуры, тщательно изучал исторические источники, главным из которых были свидетельства очевидца Плиния Младшего, чудом спасшегося в тот трагический день.

По справедливому замечанию Н. В. Гоголя, в масштабной и величественной картине «отразилось всё»: смена исторических

К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833 гг. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

эпох (падение античного языческого мира и наступление новой христианской веры), чувства и мысли людей перед лицом катастрофы.

Художественный язык картины во многом традиционен, классицистичен, но данью классицизму в полном смысле слова эту картину никак назвать нельзя. По-новому, например, был в ней представлен самый традиционный и наиболее сложный исторический жанр академической живописи! Вопреки канонам в основу было положено событие из реальной жизни (гибель города в результате извержения вулкана Везувий), а не мифологический или библейский сюжет. Слишком слабо картина согласовывалась и с общепринятыми представлениями о героическом. Подмена темы гражданского подвига, долга героя перед Отечеством темой народного бедствия, страданий и нравственной красоты человека была замечена строгими ценителями классицистической живописи.

В произведении классицизма не могло быть места и для проявления низменных чувств, но они здесь мастерски запечатлены художником. В изображении действующих лиц всё строится на контрастах душевного благородства и низменного корыстолюбия. Слева на ступенях гробницы мы видим обуреваемого жаждой наживы бородатого мужчину, расталкивающего толпу и торопливо подбирающего кем-то оброненные монеты. В глубине, почти в самом центре, убегающий языческий жрец в белом одеянии прихватывает культовый жертвенник. В нижней части картины, у тела распростёртой на мостовой женщины, художник изобразил ларец с рассыпавшимися драгоценностями. Но никто не замечает их: золотые цепи и драгоценные камни больше не нужны никому. Разве можно на них купить спасение?

В противовес низменным чувствам Брюллов показывает истинную красоту благородных помыслов. Перед лицом смерти люди заботятся о ближних, не утрачивают самоотверженности, не изменяют понятиям долга и чести. Картина воспринимается как своеобразный гимн физической красоте и нравственному совершенству человека. Не случайно Н. В. Гоголь отмечал, что здесь «нет ни одной фигуры, которая бы не дышала красотою, где бы человек не был прекрасен».

Художника восхищают верность, возвышенная любовь и неистребимая вера в справедливость. Разбушевавшаяся стихия лишь помогла проявиться в людях их необычайной духовной красоте. Три группы переднего плана справа олицетворяют эти чувства. Сыновья пытаются вынести на плечах немощного старика-отца, который не может примириться с гибелью беломраморных богов, низвергающихся вниз с крыш дворцов. Их падение воспринимается как крушение его идеалов о разумно устроенной жизни. Юный Плиний, бережно поднимающий и уговаривающий мать собрать остаток сил и попытаться спастись, не может оставить самого дорогого на свете человека. Молодой жених, не замечая молний и не слыша грохота падающих камней, держит в объятиях погибшую невесту. Самый лучший день в жизни стал последним днём их земного счастья.

Если классицизм предпочитал односюжетность и однослойность изображения с небольшим количеством действующих лиц

(вспомните «Клятву Горациев» Ж. Л. Давида), то в этой картине всё иначе. К. П. Брюллов отказывается от классицистических требований выделения главного персонажа. Его героем становится вся людская масса, где каждый является равноправным участником исторической драмы, все испытывают на себе силу неотвратимой природной стихии.

Одним из неизменных правил, которому подчинялось создание исторической картины, была фронтальность композиции, т. е. развёртывание действия на узкой полосе переднего плана, как, например, в скульптурном барельефе. Сохраняя общепринятую трёхплановость композиции, её замкнутость и ограниченность каменными гробницами, автор не только размещает действие по ширине полотна, но и смело переносит его в глубину пространства.

Около десяти раз Брюллов переделывает композицию, пытаясь добиться её максимальной насыщенности и выразительности. Он меняет состав и местоположение групп, варьирует жесты и позы. Построив произведение из не связанных между собой эпизодов и групп, вписанных в традиционные академические треугольники, он добивается особой динамичности, наполняет её ощущением тревоги и напряжения чувств. Для того чтобы передать стремительность движения героев, автор активно использует приём встречного движения (изображение христианского проповедника и семейной пары с детьми; людей, столпившихся на ступенях, одни из которых пытаются попасть внутрь гробницы, а другие с криком вырываются из неё). Благодаря этому усиливается впечатление хаоса и беспорядочного движения испуганных людей.

К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент

Движение развивается влево и вправо от центра, где изображена упавшая с колесницы женщина. Именно здесь передан высший накал страстей, сюда сходятся все нити композиции. Вероятнее всего, в этом образе следует искать наиболее точное и яркое выражение авторской позиции, главной идеи полотна, символизирующей крушение прекрасного, но обречённого на гибель античного мира. Маленький ребёнок, протягивающий руки к умершей матери, воспринимается как аллегория мира нового, который обязательно возникнет на руинах прежнего.

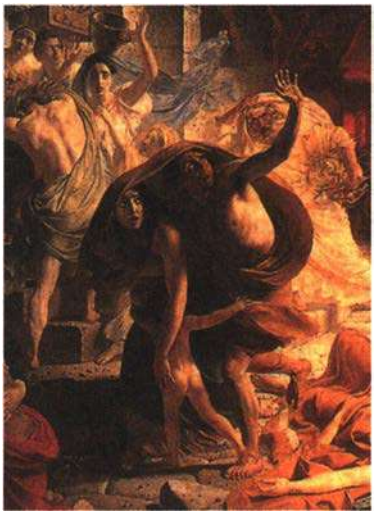
В соответствии с требованиями классицизма большое значение придавалось равномерному и рассеянному освещению из единого источника. Но вопреки канонам Брюллов использует эффект двойного освещения (почти нереального

блеска молний и зарева пожара от извержения вулкана), игру света и тени, создающих напряжённый эмоциональный настрой. Сложнейшая задача была решена удивительно смело, что нашло выражение в богатстве бликов, рефлексов на лицах, телах и одеждах людей. Художник удачно выбирает момент, когда мгновенная ослепительная вспышка молний среди кромешной темноты позволяет высветить в их лицах самое важное. Вступая в противоречие с законами академического искусства, передний план картины, оказавшись в тёмном обрамлении, наоборот, только усиливает драматизм происходящего. Контрастные чередования света и тени образовывали причудливые изломы очертаний групп и отдельных фигур, подчёркивали их форму и пластику.

До самых последних дней работы Брюллов оставался недоволен, считая, что так и не сумел достичь той рельефности фигур, которую хотел им придать. Позднее он рассказывал: «Я осветил камни около ног воина, и воин выскочил из картины. Тогда я осветил всю мостовую и увидел, что картина моя была кончена».

Драматизм происходящего усиливал напряжённый колорит. Автор явно стремился к гармонии цвета и к равномерному распределению его интенсивности. Используя два основных противоборствующих цвета (кроваво-красный и чёрный), он достиг предельной выразительности колорита. Их ритмическое чередование ещё нагляднее подчёркивало трагизм происходившего. Непривычной была необыкновенная яркость, насыщенность красок, передающая естественное многообразие и жизненность материального мира. Несмотря на то что «краски горят и мечутся в глаза» (*Н. В. Гоголь*), они оказались удивительно гармоничны и исполнены «внутренней музыки».

Картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» была воспринята с триумфом не только на родине, но и в Европе. Поэт-современник Е. А. Боратынский посвятил её прославленному автору знаменательные строки:



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагменты

Принёс ты мирные трофеи
С собой в отеческую сень,
И стал «Последний день Помпеи»
Для русской кисти первый день!

Картина произвела переворот в русской живописи: впервые в академических залах не только отметили отступление от норм классицизма и смелый дух новаторства, но и вынуждены были признать за художником неотъемлемое право на свободу творчества.

Блистательное дарование К. П. Брюллова конечно же не исчерпывалось одним этим шедевром. В историю мировой живописи он вошёл и как автор монументальных композиций на античные и библейские темы, талантливый портретист.

12.3. Художественные открытия А. А. Иванова

Грандиозную попытку вывести академическую живопись на новые рубежи предпринял в своём творчестве русский художник **Александр Андреевич Иванов** (1806—1858). Первые уроки рисования он получил у своего отца, профессора Петербургской академии художеств. Уже в ранних произведениях, созданных на традиционные античные сюжеты, проявилось уверенное и мастерское владение приёмами классицистического искусства: строгое следование иерархии в изображении героев, прекрасное знание законов композиции, колорита, света и тени, тщательная проработка драпировок и деталей (например, картина **«Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора»**).

Духовной родиной художника стала Италия, куда он приехал для продолжения учёбы и работы. Здесь он обдумывал тему

А. А. Иванов. Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

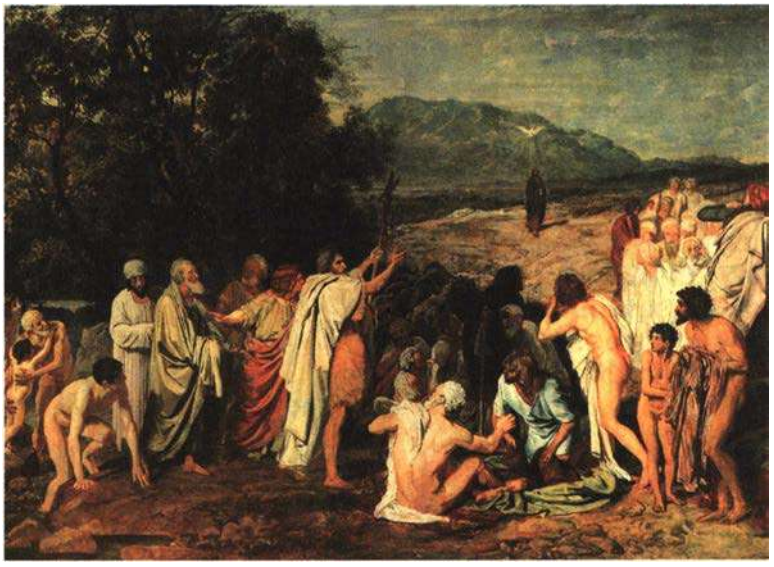
С. П. Постников. Портрет А. А. Иванова. Ок. 1873 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

своего будущего полотна, которое хотел посвятить переломному моменту в жизни человечества — явлению в мир Спасителя. Мастер ищет совершенный образ, способный потрясти душу неискушённого зрителя, стать импульсом его духовного перерождения. В отличие от Брюллова, воспевшего гимн прекрасному человеку Античности, Иванов погружается в мир Нового Завета, изучает историю духовного прозрения и становления человечества, свободно делающего свой нравственный выбор. Он очень надеялся, что будущее произведение сможет также дать ответы на многие вопросы современности. Величественная картина **«Явление Христа народу (Явление Мессии)»** стала главным итогом его творческой биографии.

Двадцать лет понадобилось художнику для осуществления непростого замысла. Настойчивые поиски композиции, упорная и постоянная работа над натурой были вызваны желанием достигнуть максимальной убедительности. Мастерство академической школы отчётливо просматривалось во множестве созданных подготовительных эскизов, натурных зарисовок, набросков (их более 300!), относящихся к отдельным фрагментам будущего полотна.

Содержательным центром картины становятся не поступки героев, а их причины, не нарочитая демонстрация идеального и героического, а едва заметные движения и переходы чувств

А. А. Иванов. Явление Христа народу (Явление Мессии). 1837—1857 гг. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*



А. А. Иванов. Явление Христа народу. Подготовительный вариант картины. Вторая половина 1830-х гг. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

(от удивления, любопытства и недоверия до благоговения и восторга). «В моей картине всё должно быть тихо и выразительно». Он очень хотел, чтобы «зритель, взирая на картину, преисполнился сам высокости». В отличие от Брюллова, Иванов сознательно противопоставлял темам гибели, страданий и ужаса тему надежды на спасение человечества: «Мирный предмет мой станет выше изображения пожара и язвы».

Вопреки академическому пониманию исторического жанра «Явление Христа народу» должно было стать своеобразным воскрешением события, которое представлялось художнику реальным историческим фактом.

Иванов упорно пытается проникнуться духом далёкой эпохи. Он отказывается от аллегорических изображений, считая, что их условный язык будет понятен только избранным. В обнажённых телах героев художник воскрешает идеалы античной красоты. Трактовку обнажённого человеческого тела, ставшую его гениальной находкой, умело превращает в средство выражения души. Каждый персонаж становится носителем какой-то очень важной авторской идеи, поднятой на высочайший уровень философского обобщения. Драпировки одежд не только показывают движения тела, но и мастерски передают внутреннее состояние персонажей, служат пластическим выражением переживаемых ими эмоций.

Объединяя в картине два разновременных евангельских события — проповедь Иоанна Крестителя и явление Христа, — он добивается удивительной целостности восприятия знаменательных событий. Но как ему удаётся это? Как и у Брюллова, главное внимание здесь сосредоточено не на отдельном герое, а на народной массе в целом. Но при этом понимание народа носит у Иванова исторически конкретный характер. Внутреннее духовное единство героев достигается не общим чувством страха, а идейным стремлением понять, разобраться в сути новой веры.

А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент малого варианта. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Люди разных возрастов и темпераментов пришли на берег Иордана своим путём, у каждого за плечами свой жизненный опыт, каждый услышал в словах Иоанна Крестителя что-то своё, каждый сам делает свой выбор. Одни с радостью готовы поверить вдохновенным словам проповедника, возвестившего о пришествии Спасителя, другие остаются к ним равнодушны, третьи преисполнены надежд на избавление от страданий. Несмотря на то что каждый находится на определённой ступени духовно-нравственного развития, все вместе они выражают общечеловеческую мечту об обретении истины.

Воплощение главной авторской идеи нашло отражение в композиции картины. На первый взгляд она кажется достаточно традиционной. Следуя классическому принципу, художник располагает участников сцены на первом плане вдоль картинной плоскости, уравновешивая обе её части и акцентируя внимание зрителей на фигуре Иоанна Крестителя. В то же время он направляет движение вглубь, где изображена фигура идущего Христа. Разнонаправленное движение вдоль и внутрь пространства многократно усилено поворотами, взглядами персонажей, обращённых в сторону Христа. Это и понятно, ведь именно здесь, по замыслу автора, находится центр всей композиции. К нему тянутся все незримые нити, связывающие разрозненные группы людей. Не случайно в его сторону направлены крест в руках Иоанна и копьё римского всадника. Обратим внимание и на то,

А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент

что Иисус идёт не к праведным (группе Иоанна), а к фарисеям, сопровождаемым римлянами. Спаситель словно готовится войти в этот поток, чтобы изменить его движение.

Огромное содержательное значение приобретает пейзаж, воспринимаемый как важный смысловой элемент в художественном решении евангельской темы. Никогда в русской живописи пространство не распахивалось так широко, всеобъемлюще и планетарно. Художник добивается впечатления монументальной устойчивости, мудрого равновесия природного и человеческого начал. Впервые он выводит живопись на *пленэр* (т. е. на открытый воздух) и добивается воспроизведения изменений воздушной среды, обусловленного солнечным светом и атмосферой. Он стремится не только запечатлеть прелесть мгновенного состояния природы, но и понять вечные законы мироздания. Синие тени воспринимаются как отблески небесной лазури на земной поверхности, а яркие цветные рефлексы в их бесконечном взаимопроникновении — как воплощение гармонии, целостности и неразрывного единства мира.

Глядя на полотно, можно любоваться горами, просматривающимися сквозь голубую дымку, прозрачностью речной воды, омывающей покрытые водорослями камни, серебристыми оливами, низко склоняющими над землёй свои ветви. Созерцание природы рождало в душе художника и зрителя понимание того, что окружающий мир — это бесценный Божий дар, данный грешному человеку. Для всех частей пейзажа художник выполнил огромное количество этюдов, каждый из них можно рассматривать как самостоятельное произведение, подлинный шедевр его творчества.

Картине «Явление Христа народу», ставшей, по словам А. А. Иванова, «плодом всей трудовой жизни», суждено было сыграть огромную роль в определении творческих судеб многих русских художников. Его творчество по праву относится к величайшим достижениям отечественной и мировой культуры.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие идеи французских просветителей нашли отражение в творчестве Ж. Л. Давида? В чём и как он выразил противоречивый дух своего времени? В чём современники увидели проявления вольнодумства в картине «Клятва Горациев»?

К. П. Брюллов. Портрет сестёр А. А. и О. А. Шишмарёвых. 1839 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

2. Историк искусства Г. К. Леонтьева отмечала, что в картине К. П. Брюллова «Последний день Помпеи» «всё пронизано компромиссом между новым и старым, между романтизмом и классицизмом». Разделяете ли вы подобную точку зрения? В чём вы видите от-

А. А. Иванов. Благовещение. Из цикла «Библейские эскизы». Конец 1840-х — 1850-е гг. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

ход художника от принципов классицизма и его увлечение романтизмом? Какие художественные достижения вы можете отметить, анализируя эту картину?

3. Какие художественные открытия в русской академической живописи были осуществлены А. А. Ивановым? Расскажите о них подробнее, используя картину «Явление Христа народу». Известно, например, что, обдумывая колорит, художник не хотел, чтобы она получилась «весёлой и цветистой», напротив, он стремился придать ей «серьёзность и важность». В какой мере ему это удалось?

Творческая мастерская

1. Сравните картины «Смерть Германика» Н. Пуссена и «Клятву Горациев» Ж. Л. Давида. Что общего и в чём различие в подходах к изображению исторических событий вы можете отметить? Какие художественные принципы классицизма и неоклассицизма нашли в них воплощение? Что отличает стиль Давида? (Возможно также сравнение картины Давида с произведением русского художника Ф. А. Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация».)

2*. Познакомьтесь с картиной Ж. Л. Давида «Наполеон при переходе через Сен-Бернар», в которой, как считают многие исследователи, выражен романтический призыв нации к героическим свершениям. А вот некоторые современники увидели в ней нечто другое: «Картина бесстрастная и стройная, как алгебраическое уравнение... живой образ времени, прячущего за ослепительным блеском торжественных церемоний трезвый расчёт и за гордостью побед — жажду власти». Согласны ли вы с подобной оценкой?

3. Сравните известную вам картину А. Ватто «Паломничество на остров Киферу» (1718) и картину К. П. Брюллова «Портрет сестёр А. А. и О. А. Шишмарёвых» (1839). Что отличает творческую манеру художников? Что превалирует в каждой из них: пейзажное или портретное? Почему?

4. Насколько справедливо утверждение, что А. А. Иванов является «автором одной картины»? Познакомьтесь с другими произведениями художника (например, с первыми академическими картинами и акварельными «Библейскими эскизами»). Каковы основные особенности его творчества?

5. А. В. Эфрос считал: «“Пейзажный” Иванов на полвека опередил время. Рядом с ним... даже импрессионист Коровин иногда выглядит

Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

А. А. Иванов. Ветка. Подготовительный этюд к картине «Явление Христа народу»

старомодно. Иным из этюдов Иванова нужно бы в экспозиции отводить место среди работ XX столетия». Для таких серьёзных оценок были немалые основания. Важнейшими из них считаются открытия в области пленэрной живописи. На примере знаменитого этюда «Ветка» попробуйте определить основные направления творческих поисков художника. Какими средствами А. А. Иванов добивается ощущения живого трепета листьев в воздушной струе? Как соотносятся между собой свет и тень, цветовые рефлексы?

Темы проектных исследований или презентаций

«Творчество Ж. Л. Давида — путь между рококо и романтизмом»; «Автопортреты Ж. Л. Давида — эволюция его жизни и творчества»; «Наполеон — “могучий баловень побед” (*А. С. Пушкин*) в творчестве Ж. Л. Давида и А. Гро»; «Непреходящее значение портретного искусства Ж. Л. Давида»; «Эволюция античной тематики в творчестве Ж. Л. Давида»; «Ж. Л. Давид и Рафаэль: опыт сравнительного анализа»; «Сравнительный анализ произведений Н. Пуссена и Ж. Л. Давида»; «Творчество Ж. Л. Давида — путь от классицизма к неоклассицизму и романтизму»; «Великие ученики и последователи Ж. Л. Давида».

«Академическая живопись в России (на примере творчества одного из художников)»; «Творческие искания и шедевры К. П. Брюллова»; «К. П. Брюллов — величайший мастер портретного искусства»; «“Вечный праздник жизни” в картинах К. П. Брюллова “Итальянской серии”»; «Роль Н. В. Гоголя в осуществлении духовных поисков и творческом становлении художника А. А. Иванова»; «“Явление Христа народу”: особенности мастерства и новаторства»; «История создания картины А. А. Иванова “Явление Христа народу”»; «Историческая и мифологическая тематика в творчестве А. А. Иванова»; «Красота мира в пейзажной живописи А. А. Иванова»; «Художественные открытия А. А. Иванова».

А. Гро. Наполеон Бонапарт на Аркольском мосту. После 1797 г. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

Книги для дополнительного чтения

Александр Иванов: альманах Государственного Русского музея. СПб., 2006.

Александр Иванов в письмах и документах / сост. И. А. Виноградов. М., 2001.

Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980.

Анисов Л. М. Александр Иванов. М., 2004.
Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.
Бехтиева Е. В. Карл Брюллов // «Великие имена». 2006. Вып. 3.
Бочаров И. Н., Глушакова Ю. П. Карл Брюллов: Итальянские находки. М., 1984.
Вентури Л. Художники Нового времени. СПб., 2007.
Леонтьева Г. К. Картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи». Л., 1985.
Леонтьева Г. К. Карл Брюллов. М., 1997.
Пикулева Г. И. Брюллов. М., 2004.
Порудоминский В. И. Брюллов. М., 1979.
Ракова М. М. Александр Иванов. М., 1969.
Романовский А. С. Академизм в русской живописи. М., 2005.
Степанова С. С. Александр Иванов // «Великие имена». 2007. Вып. 7.
Федотова Е. Д. Жак Луи Давид. М., 2002.
Шнаппер А. Давид: Свидетель своей эпохи. М., 1984.
Яковлева Н. А. Историческая картина в русской живописи. М., 2005.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*неоклассицизм*) — http://artclassic.edu.ru/; http://ru.wikipedia.ora/wiki/; http://www.artcyclopedia.com/history/neoclassicism.html

Академизм в живописи — http://www.artcyclopedia.com/history/academic-art.html

Ж. Л. Давид — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.artcyclopedia.com/artists/david_jacques-louis.html; http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/david_j/index.html

Российский общеобразовательный портал (*академизм*) — http://artclassic.edu.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.rah.ru/content/ru/; http://www.artrenewal.org/

К. П. Брюллов — http://bryullov.ru; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://gallerix.ru/album/Brullov; http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karl_Briullov?uselang=ru

А. А. Иванов — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alexandr_Andreevich_Ivanov?uselang=ru

Глава 13 Живопись романтизма

Эпоха Просвещения подходила к своему закату... Подводя её итоги, итальянский поэт Дж. Леопарди (1798—1837) писал:

...Зарождающийся золотой
Век должен на себе нести печать
Веков прошедших, потому что сотни
Начал враждебных, несогласий
прячет
Сама природа общества людского.
И примирить их было не дано
Ни мощи человека, ни уму.

(Перевод *А. А. Ахматовой*)

Романтизм в художественной культуре начала XIX в. предпринял попытку в какой-то мере осуществить это примирение. Отразив сложность переходной исторической эпохи от классицизма к реализму, он провозгласил ценность отдельной человеческой личности и полную свободу художественного творчества от сковывавших его норм и правил. Главным связующим началом романтизма стала формула немецкого философа Ф. Шеллинга о «раскованности человеческого духа».

И. Г. Тишбейн. Гёте в Кампанье. 1786 г. *Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне*

13.1. Эстетика романтизма

Романтизм — неоднородное художественное направление в истории мирового искусства. В различных странах он имел свои отличительные особенности, обусловленные местными историческими условиями и культурными традициями. Например, в Италии он развивался в русле традиционного классицизма. Во Франции вырос из сентиментализма или предромантизма эпохи Просвещения. В России он проявился в смешанном виде несколько позже, органически вобрав в себя черты классицизма.

В некоторых странах влияние романтизма ослабло уже к 1820-м гг., а к середине XIX в. он стал лишь воспоминанием о недавнем прошлом. Во второй половине столетия романтизм был повсеместно вытеснен другими художественными течениями, но это вовсе не означало, что он прекратил своё существование. В дальнейшем романтизм лишь трансформировался в другие стилевые течения, например проявился в неоромантической музыке Рихарда Вагнера, в живописи прерафаэлитов. Много общего у романтизма и с символистами конца XIX — начала XX в. Своеобразное воплощение он находит и в искусстве модерна.

К. Д. Фридрих. Путешественник над морем тумана. Ок. 1818 г. *Кунстхалле, Гамбург*

Слово *романтизм* восходит к латинскому romanus — римский, т. е. возникший на основе римской культуры или тесно с ней связанный. Позднее этим словом стали называть широкий круг различных явлений. Например, его соотносили с понятием жанра романа, где обычно описывались возвышенные, фантастически неправдоподобные чувства

героев. Таким образом, слова «романтический» или «романический» воспринимались в качестве синонимов. Существовало и другое толкование этого термина. В Средние века оно указывало на принадлежность произведения, написанного не на латыни, а на одном из новых языков романской группы. Тогда же сложился особый стиль романской архитектуры.

Со временем слово «романтизм» и вовсе отделилось от своего исторического корня и начало жить самостоятельной жизнью. Так, в конце XVIII в. оно было подхвачено молодыми немецкими писателями и стало названием новой литературной школы, пришедшей на смену сентиментализму и классицизму.

Рассматривая мировое искусство в его историческом развитии, мы ограничимся узким, конкретным пониманием романтизма как художественного направления, сложившегося на рубеже XVIII—XIX вв. и охватившего почти все виды искусства. Именно в этот период появились первые теоретические и философские программы романтиков.

Сложность и противоречивость романтизма породили множество споров, не затихающих и в наше время. Но при этом следует отметить, что при явном разнообразии идейных течений и творческих манер внутри романтизма он представлял собой единое направление художественной культуры, отвечавшее общим эстетическим требованиям и принципам.

Каковы же главные эстетические принципы романтизма?

1. *Неприятие реальной жизни, стремление познать непознанное.* Идеи романтизма возникли на почве неудовлетворённости действительностью, кризиса идеалов классицизма, стремления уйти в мир идеальных представлений, утопических мечтаний о совершенстве мира. Романтики, пережившие разочарование во Французской революции, не оправдавшей их надежд, обратили свои взоры к миру чувств и переживаний человека.

Что жизнь, когда в ней нет очарованья?
Блаженство знать, к нему лететь душой,
Но пропасть зреть меж ним и меж собой;
Желать всяк час и трепетать желанья...

В. А. Жуковский. Певец

Постоянно изменяющаяся жизнь открывала новые горизонты для человеческого познания. Новое, непознанное становится главным предметом изображения.

2. *Исключительность романтического героя* (внутренняя раздвоенность, одиночество в реальном мире, поиски идеала и мечты, жизнь в сфере эмоций и чувств). Героями романтических произведений становятся не обычные люди в их повседневной жизни, а исключительные характеры в исключительных обстоятельствах. Романтический герой «чувствует в себе отвагу кинуться наудачу в мир, нести всю земную скорбь и всё земное счастье, биться с бурями и не робеть при треске кораблекрушения» (*Гёте*). Он может посвятить всю жизнь поиску «голубого цветка» — своей мечты и идеала.

Д. Грекур. Джордж Гордон Байрон в Греции. 1850—1860-е гг.

В реальном мире он чувствует себя неуютно и одиноко. Его личность находится в постоянном противостоянии, конфликте с окружающим миром.

Я не в себе живу: я лишь частица
Того, что вкруг меня; меня вершины гор
Волнуют, а столицая столица —
Мне пытка...

(Перевод *Г. Шенгели*)

Э. Я. Штейнле. Дозорный. 1859 г. *Галерея Шака, Мюнхен*

Так говорит Чайльд Гарольд — герой поэмы Джорджа Гордона Байрона (1788—1824), ставший «новым Гамлетом» — романтическим символом эпохи. Но это вовсе не тяготит его, напротив, он любит свою исключительность и одиночество. Таким образом, в произведениях искусства индивидуализм становится своеобразной формой протеста и самозащиты героя.

Если человеку не суждено изменить жестокую действительность, то он может уйти в мир фантазий, грёз и иллюзий.

В отличие от человека эпохи классицизма — творца и вершителя своей судьбы, теперь в центре внимания оказывается человек, ставший жертвой рокового стечения обстоятельств, живущий эмоциями и чувствами. Интерес к душевным переживаниям героя, его страстям, страданиям и душевным мукам отличает произведения романтизма.

«Первым прибежищем романтического сердца» (*В. В. Аникст*) становится любовь героя. Как правило, между влюб-

У. Тёрнер. Кораблекрушение. 1805 г. *Галерея Тейт, Лондон*

лёнными нет согласия, они постоянно вынуждены преодолевать препятствия, разрешать конфликты, преодолевать отчуждение и недоверие. Романтическая любовь чаще всего имеет трагический исход.

3. *Природа как выражение стихийного начала жизни, прообраз Свободы.* В жизни природы герой-романтик всегда видит отражение либо своей собственной души, либо идеальной жизни, составляющей предмет его мечтаний. Желание слиться с природной стихией характерно для героя-романтика:

...Здесь ничего не ранит взор
Среди природы. Лишь один позор:
Колечком быть в её цепи телесной,
Одной из тварей, — а душа в простор
Стремится: в горы, к звёздам, в свод небесный,
В ревущий океан, чтоб с ними слиться тесно.

Дж. Байрон. Паломничество Чайльд Гарольда
(Перевод *В. Левика*)

И. К. Айвазовский. Волна. 1889 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Т. Куол. Сон архитектора. 1840 г. *Музей изобразительных искусств, Толедо*

Перед стихией природы человек беспомощен и слаб. Искусство романтизма даёт множество примеров подобных взаимоотношений человека и природы, а иногда, наоборот, представляет нам мирные, идиллические пейзажи, напоминающие нежные пасторали.

4. *Культ прошлого*: *идеализация Античности и Средневековья*, *интерес к фольклору*. Давно ушедшие исторические эпохи, «даль времён» стали художественной метафорой романтического искусства. В далёком прошлом романтики надеялись найти гармонию и красоту, не существовавшие в их современном мире. Их искусство исполнено доблести и героики, возвышенной любви и благородного рыцарства. Идеализация прошлого отчётливо выражена в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Умирающий гладиатор» (1836), «преданья старины глубокой» волнуют воображение романтического героя:

Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времён волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Романтики создали оригинальную античную традицию, которая была преисполнена особой, ностальгической грусти, составившей эмоциональную окраску романтизма. Сознание бренности всего живущего на земле, тоска по безвозвратно уходящему настоящему и неизвестность будущего характерны для эстетики романтизма.

Оригинальной «реабилитации» подверглась и средневековая культура, отвергнутая классицизмом в эпоху Просвещения. Одних увлекала выдуманная идиллия Средневековья, другие искали в нём яркие характеры, сильные и пылкие страсти, для третьих она становилась символом национальной независимости, примером самоотверженной борьбы за свободу.

Наиболее отчётливо средневековые реминисценции проявили себя в неоготической архитектуре романтизма, отличавшейся утончённостью архитектурных форм, искусной отделкой фасадов, ажурностью и хрупкостью многоцветных витражей. В неоготическом стиле создавались и крупнейшие общественные соору-

Ч. Бэрри, О. Пьюджин. Здание парламента. 1839—1860 гг. *Лондон*

жения — **здания парламента в Лондоне** (архитекторы Ч. Бэрри и О. Пьюджин) и в Будапеште (архитектор И. Штейндл). В величественных очертаниях этих сооружений обращают на себя внимание устремлённые в небо шпили башен, стрельчатые арки, пышное декоративное убранство фасадов.

Для искусства романтизма характерен интерес к фольклору. Именно романтикам мы обязаны первыми сборниками народных сказок, народных песен.

Повышенное внимание к сложному миру человека, национальному колориту, историзм, а также неприятие реальной жизни, определившие главные завоевания романтизма, приблизили реализм — другое стилевое направление, параллельно развивавшееся в культуре первой половины XIX в.

13.2. Живопись романтизма

В истории мировой живописи романтизм составил яркую и блистательную эпоху. Живописные полотна Э. Делакруа (Франция), Ф. Гойи (Испания), К. Д. Фридриха (Германия), С. Ф. Щедрина, О. А. Кипренского и И. К. Айвазовского (Россия) — лучшее, что создано в эпоху романтизма. Свободные от всяческих догм, доктрин и школ, художники подчинялись только зову собственной души, уделяли особое внимание выразительному изображению чувств и переживаний человека.

Действительно, живописи романтизма была присуща «страшная жажда творить всеми возможными способами». Любимыми выразительными средствами романтической живописи стали: яркий, насыщенный колорит, контрастное освещение, эмоциональность манеры, мазка, фактуры. Художники часто прибегали к языку намёков и символов, приглашая зрителей дорисовать в воображении всё остальное.

Многие художники эпохи романтизма считали, что к пониманию сущности бытия нужно идти через постижение людей, внутреннего мира человека. Каков же он, человек романтического по-

коления, запечатлённый на полотнах выдающихся творцов?

Часто он становится свидетелем жестоких кровопролитий и войн, трагических судеб целых народов. Он совершает героические поступки, способные вдохновить окружающих. Это человек, остро чувствующий свою собственную раздвоенность и неустойчивость в этом мире. Он гордится внутренней свободой собственного «Я» и в то же время страдает из-за этого. Он соединяет в себе протест и бессилие, наивные иллюзии и пессимизм, нерастраченную энергию и разочарованность. Не находя идеала в современном мире, он обращается к прошлому, возводит на пьедестал благородных рыцарей Средневековья. Но, как бы ни был противоречив облик героя-романтика, в нём утверждается исключительная ценность человеческой личности, её порыв к неограниченной свободе и творческому самовыражению.

Романтиков привлекала современность, в которой они черпали сюжеты для многих своих произведений. Французская революция и последовавшие за ней захватнические походы Наполеона, жестокие политические репрессии и казни, бесконечные смены правительств и революционный взрыв 1830 г. с особой остротой поставили вопрос о роли народа и личности в истории. Живопись романтиков выбирала в герои не великих деятелей эпохи, а целые народы, представителей простых сословий, ставших активными творцами истории. В полотнах Т. Жерико («Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» и «Раненый кирасир»), Э. Делакруа («Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 г.)»), Ф. Гойи («Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде» и «Расстрел повстанцев») были провозглашены новые идеалы и художественные принципы.

Эжен Делакруа (1798—1863) стал тем художником, который сумел выразить широчайший масштаб современной истории.

Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 г.). 1831 г. *Лувр, Париж*

Находясь под впечатлением событий Июльской революции 1830 г., он сообщал в письме к брату: «...Если я не сражался за родину, то пусть, по крайней мере, буду писать ради неё». Патриотический порыв, грандиозный масштаб происходящего он передал в знаменитой картине **«Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 г.)»**, сочетающей в себе почти протокольную реальность репортажа с духом возвышенной романтической аллегории. Не случайно современники назвали её «Марсельезой французской живописи».

По развалинам баррикады, только что отбитой у правительственных войск, прямо по телам убитых грозно и стремительно движутся повстанцы. Июльское солнце, с трудом пробивающееся сквозь клубы порохового дыма, высвечивает отдельные фигуры людей. Каждый образ олицетворял собой героический характер нации и был подсказан художнику самой жизнью, свидетельствами очевидцев и непосредственных участников восстания. Вот студент, крепко стиснув ружьё, взводит курок. Рядом рабочий в блузе решительно взмахнул саблей. Парижский гамен неистово размахивает пистолетами. Раненый гвардеец последним усилием воли приподнимается на руках, чтобы взглянуть в лицо прекрасной Свободе.

Смысловым центром картины становится фигура Свободы — прекрасной женщины с трёхцветным знаменем в руке. В едином порыве она увлекает за собой восставших, придавая силы раненому солдату, воодушевляя на подвиг детей и взрослых.

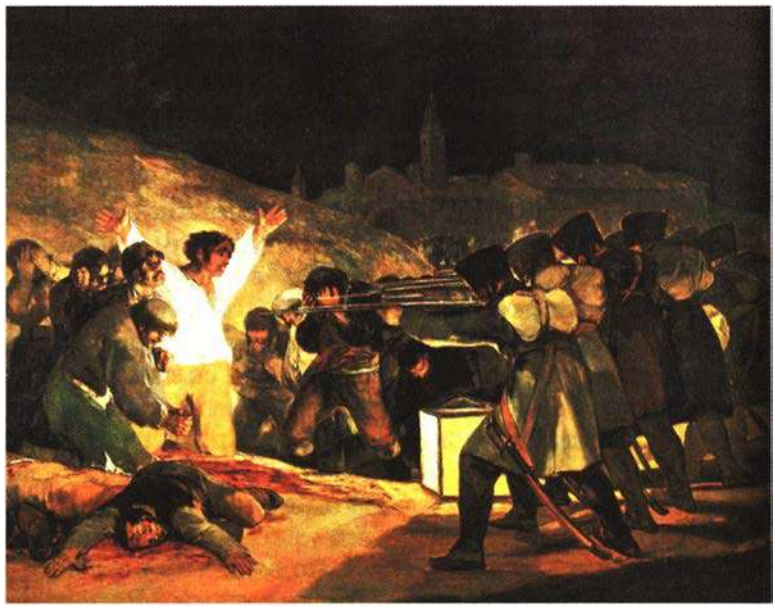
...Эта сильная женщина...
С хриплым голосом, с огнём в глазах,
Быстрая, с широким шагом,
Наслаждающаяся криками народа,
Кровавыми схватками, долгим рокотом барабанов,
Запахом пороха, доносящимся издали,
Отзвуками колоколов и оглушающих пушек...

О. Барбье. Ямбы
(Перевод *А. Г. Конюс*)

Испанский художник **Франсиско Гойя** (1746—1828) стал свидетелем Наполеоновских войн, опустошивших и разоривших Испанию. В 1808 г. в ответ на жесточайшие репрессии наполеоновской оккупации в Мадриде вспыхнуло народное восстание. В эти трудные годы Гойя был вместе со своим народом. Произведения тех лет сопровождали подписи: «Я видел это!», «Нельзя стерпеть».

Картина **«Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года»** явилась обвинительным актом художника злу и насилию. Он явственно ощутил реальные масштабы народной трагедии.

Тёмная, беспросветная ночь опустилась на пустырь площади Манклоа в Мадриде. Здесь 3 мая 1808 г. безликая, серая толпа солдат выполнила страшный приказ — расстреляла без суда и следствия ни в чём не повинных людей. Контрасты света и тени усиливают драматизм происходящего. Резкий свет фонаря причудливо освещает выхваченные из тьмы лица повстанцев. В эти последние минуты перед смертью их мысли и чувства напряжены до предела. До крови сжаты кулаки непокорившихся, до бо-



Ф. Гойя. Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года. 1814 г. *Прадо, Мадрид*

ли закушены пальцы в немом и отчаянном крике. Застыл в последней судороге убитый, ощупывает землю смертельно раненный. Монах в серой рясе сдержанно взывает к Богу. Кто-то отшатнулся, закрывая лицо руками...

В центре картины — рванувшийся навстречу палачам человек в ослепительно белой рубахе. Он стоит, широко раскинув крестом руки, напоминая распятого Христа. На фоне происходящего он выглядит символическим напоминанием о справедливом грядущем возмездии. Гойя поднимается над достоверностью исторического факта, утверждая нравственное превосходство непокорённого народа, показывая стойкость и красоту его духа.

В отличие от неоклассицистов, отдававших предпочтение событиям ушедшей в прошлое греческой и римской истории, романтики обратились к искусству Средних веков. Яркий след в истории мировой художественной культуры оставили **прерафаэлиты** («Pre-Raphaelite Brothers» — «Братство прерафаэлитов») — объединение молодых живописцев, возникшее в Лондоне в 1848 г. и явившееся реакцией на творчество бездарных подражателей Рафаэля. В поисках новых ориентиров, свободных от академических условностей, за образец искренности и художественной свободы они взяли средневековое искусство. Вдохновение они черпали в рыцарских романах Средневековья, старинных легендах в переложении современных поэтов-романтиков, поэзии Данте, драматургии Шекспира.

Одним из главных постулатов провозглашённой ими декларации стал призыв: «Любить в искусстве прошлого всё серьёзное, прямое и искреннее». Отклик в их сердцах рождала Библия, в которой они находили множество сюжетов, созвучных своему времени. Прерафаэлиты не стремились к исторически верной передаче евангельских эпизодов, гораздо больше их интересовала «правда натуры», культ естественных и искренних чувств человека. Трактовку библейских сюжетов они наполняли

Д. Г. Россетти.
Благовещение. 1850 г.
Галерея Тейт, Лондон

внутренним философским смыслом, религиозно-мистическим настроением, передавая его с помощью многочисленных знаков и символов.

Ярчайшим представителем прерафаэлитов был **Данте Габриэль Россетти** (1828—1882), видевший в христианстве особое духовное начало, способное возвысить человека. Обращаясь к библейским сюжетам из жизни Иисуса Христа и Девы Марии, он создал свой особенный и неповторимый стиль, полный мистики, искренности и простоты. Прочтение канонической темы Благовещения в одноимённой картине **«Благовещение»** было поистине новаторским и очень смелым. Опираясь на Евангелие от Луки, он по-своему рассказал о том, как Деве Марии был послан огненный ангел. Вопреки общепринятой традиции Возрождения, изображавшей Мадонну как святую, молящуюся во время Благовещения, Россетти показывает её в облике обыкновенной девушки, испугавшейся внезапного появления архангела Гавриила. Принесённая им Благая весть явно застаёт её врасплох: она прижалась к стене и покорно внимает его словам. В смущённом и подавленном взгляде, прикованном к цветку лилии в руках небесного посланника, нет радости, напротив, в нём угадываются настороженность и страх. Непривычен был и облик архангела Гавриила, представшего без крыльев и в одеждах, едва прикрывавших его обнажённое тело. Лишь нимб над головой, парящий над рукой голубь, язычки пламени под ногами указывали на божественное происхождение.

В картине много символики, восходящей к средневековой мистической литературе и искусству. Если в традиционном христианском искусстве белая лилия воспринималась как символ духовной чистоты и невинности Девы Марии, то в картине Россетти она одновременно ассоциируется с цветком траура, знаменующим распятие Христа. Почти каждая вещь, запечатлённая художником, приобретала здесь глубокое символическое звучание.

Важнейшее средство передачи чувств и настроений — цветовая гамма картины. Несмотря на явную монохромность (доминирующий холодный белый цвет) с небольшими вкраплениями синего (канонический цвет Богоматери) и красного (символ жертвы Христа), краски создавали ощущение таинственного чуда, происходящего прямо перед глазами зрителя.

Нарушение привычных канонов христианской живописи, конечно, не могло понравиться ревностным служителям церкви, не понравилось оно и многочисленной публике. Критика друж-

Д. Э. Миллес.
Офелия. 1852 г.
Галерея Тейт, Лондон

но отмечала разрыв с классической традицией и сочла такую трактовку евангельского сюжета явно неприличной.

Так как религиозные картины прерафаэлитов подверглись особенно жёсткой критике, то в конечном счёте живописцы-новаторы обратились к литературным сюжетам. К их знаменитым программным произведениям можно отнести картину **Джона Эверетта Миллеса** (1826—1896) **«Офелия»**, сюжет которой был навеян трагедией У. Шекспира «Гамлет». Несмотря на ожесточённые споры, вызванные их произведениями, прерафаэлитам удалось создать «новое и более смелое английское искусство, которое заставило людей размышлять» (*У. Х. Хант*). Они привнесли в живопись всю полноту романтического мироощущения и наполнили её поэзией.

«Братство прерафаэлитов», просуществовавшее менее 10 лет, стало одним из самых ярких событий в художественной жизни середины XIX в. Оно оказало огромное влияние на изобразительное искусство вплоть до середины XX столетия.

* * *

Значительный вклад в создание образов романтического героя внёс русский портретист **Орест Адамович Кипренский** (1782—1836). Романтический портрет стал настоящим призванием художника. Что же особенно привлекало современников в его портретах, ведь в русской школе было немало корифеев портретной живописи? Чем так покорил зрителей талантливый мастер?

На большинстве созданных Кипренским произведений лежит печать необычности, подчас загадочности. Художник не ставит перед собой цель дать достоверную, точную характеристику героев. Главное для него — передать томление героя по далёкому, порой несбыточному идеалу, воплотить внутренний разлад души, неудовлетворённость, трагическую надломленность, затаённую печаль и дух сомнения. Вот почему в галерее портретных образов значительное место занимают мечтатели, люди высоких и благородных стремлений, которым чужды обыденность и повседневность.

О. А. Кипренский. Портрет Е. В. Давыдова. 1809 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Одним из самых ярких и глубоких романтических портретов О. А. Кипренского является **портрет Е. В. Давыдова**, двоюродного брата поэта и гусара Дениса Давыдова. Это образ человека бурной и героической эпохи, требующей «отчизне посвятить души прекрасные порывы». Перед нами противоречивая личность, в характере которой соединились внешняя бравада и воинская удаль лихих гусар, чувство долга и душевное благородство, дух весельчака и сосредоточенность глубоко мыслящего человека. Это естественный, живой человек, особенно высоко ценящий личную свободу и независимость.

Оригинально колористическое и композиционное решение картины. Художником удачно найдена гармония цветов: желтоватого тона лица, ярко-красного мундира, белых лосин, золотых позументов, серебряных шнуров портупеи и чёрного лака сапог. Динамизм образу придаёт романтический пейзаж: Давыдов стоит возле дерева, сломанного ветром или поражённого молнией. Над ним сгущаются клубы белых облаков, несущихся по синему грозовому небу. Эмоционально окрашенная атмосфера пейзажа явно контрастирует с небрежно спокойной позой героя.

Кипренскому принадлежит серия **карандашных портретов героев Отечественной войны 1812 г.** Лёгкий и виртуозный карандаш художника отмечает в облике этих людей черты высокого интеллекта, готовность к подвигу и благородство души. С увлечением он рисует поколение победителей, героических «детей 1812 года» в военных мундирах, ополченских фуражках и походных плащах.

Будучи современником А. С. Пушкина, Кипренский создал целую галерею образов, входящих в близкое окружение поэта: П. А. Вяземского, Н. И. Гнедича, И. А. Крылова, К. Н. Батюшкова, К. Ф. Рылеева. Ему принадлежит знаменитый портрет А. С. Пушкина — «питомца чистых муз», исполненный творче-

О. А. Кипренский. Карандашные портреты героев Отечественной войны 1812 г. Слева: портрет А. Р. Томилова в форме военного ополченца. Справа: портрет М. П. Ланского. 1813 г.

ского порыва и вдохновения. Замечательны и женские портреты художника. Молодые дамы, запечатлённые на них, обаятельны, старушки — величаво спокойны и благородны. Портреты Е. Растопчиной и Е. Авдулиной принадлежат к подлинным шедеврам Кипренского.

* * *

Художники романтизма привнесли иной взгляд на природу, в которой увидели не просто среду человеческого обитания, а Вселенную, маленькой частицей которой является человек. В то же время природа нередко противостоит человеку с его суетностью бытия и тщеславными желаниями.

Излюбленный тип романтического пейзажа — затянутое тёмными тучами небо, сквозь которое пробивается лунный свет, или мрачное бушующее море, где все напоминает о неустойчивости человеческой жизни. Трагическое понимание зыбкости бытия передано в многочисленных сценах кораблекрушений и стихийных природных катаклизмов, грозящих человеку неотвратимыми катастрофами.

Восприятие природы романтиками глубоко эмоционально, она живёт и дышит вместе с человеком. Для подобного отражения жизни природы у романтиков были свои излюбленные приёмы. Ощущение безграничности и безбрежности природы передано пейзажами, уходящими к горизонту.

Яркий пример западноевропейской пейзажной живописи романтизма — творчество немецкого художника **Каспара Давида Фридриха** (1774—1840). Он писал горные, морские и лесные пейзажи, давая почувствовать зрителю безграничность и беспредельность высей и далей. Необъятные просторы с царящей в них тишиной завораживают зрителя, настраивают его на молчаливое общение с природой. Если он вводит в свои пейзажи человека, то создаётся впечатление, что человек заброшен сюда какими-то случайностями или превратностями судьбы. Мы почти никогда не увидим его лица, чаще он показан со спины, сидящим на берегу моря или уходящим вдаль по лесной тропе. Находясь внутри природы и одновременно теснимый ею, он воспри-

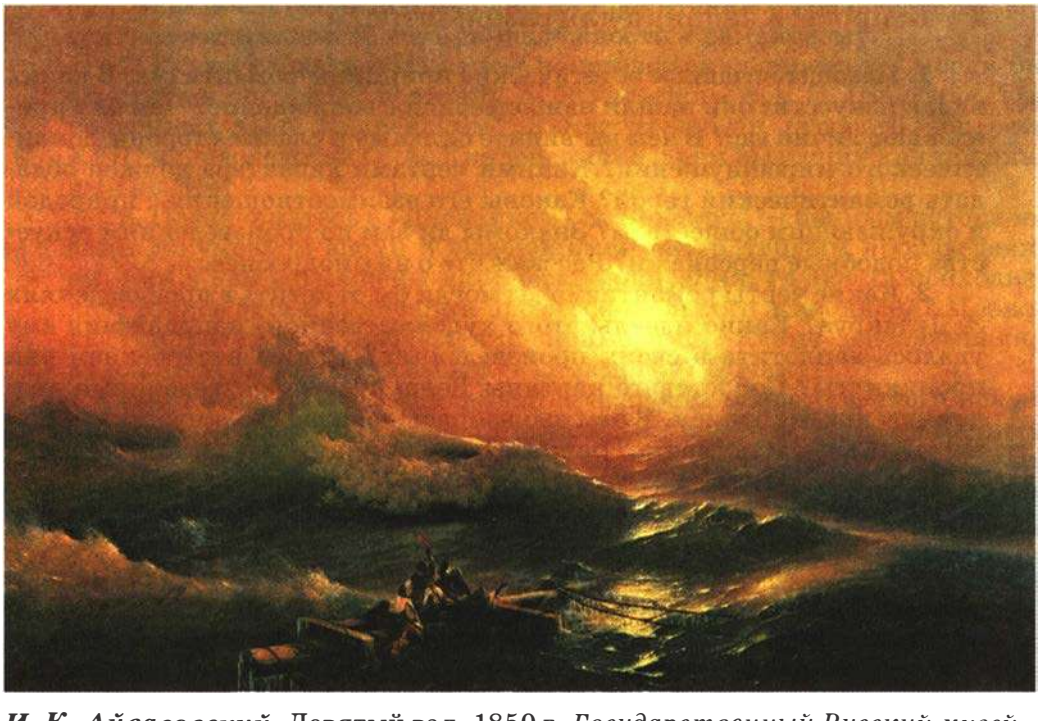
К. Д. Фридрих. Монах на берегу моря. 1808—1809 гг. *Государственные музеи, Берлин*

нимается как чуждый для неё элемент. Крошечные размеры человеческих фигур несопоставимы с грандиозными масштабами гор и лесов, безбрежностью морской глади или неба. Принципиально не подписывая и не датируя свои картины, художник лишний раз напоминал, что он является лишь соавтором вечной природы.

Главным выразителем эмоциональной нагрузки становится цвет, имеющий символическое значение. Он не создаёт иллюзии света, а заставляет предметы и фигуры отбрасывать причудливые и таинственные тени. В соединении с романтической символикой (море, корабль, руины средневековых замков, сова, лунная ночь, закат солнца, тихое утро) картины Фридриха создают особое эмоциональное настроение.

Удивительно проста и одновременно грандиозна картина **«Монах на берегу моря»**. Почти всю композицию составляют разноцветные горизонтальные полосы. Внизу — узкая полоска белого прибрежного песка, затем — чёрно-синего, свинцово-серого моря и затем — светлеющего в вышине мрачного неба. Линия горизонта уводит взгляд зрителя вдаль, в самую глубину картины, открывая беспредельность мироздания. На этом необычном фоне художник изображает маленькую фигурку монаха, оказавшегося один на один с величественной природой. Одинокий монах-скиталец воплощает романтический идеал художника, раскрывает тему трагической затерянности человека в бесконечном пространстве.

Русская пейзажная живопись первой половины XIX в. также развивалась в русле романтизма. Вольная стихия природы



И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

в ней выступала как олицетворение духа свободы и независимости.

Иван Константинович Айвазовский (1817—1900) вошёл в историю мировой живописи как «моря пламенный поэт». Этой теме он посвятил всю свою жизнь и не изменял ей никогда. В созданных маринах (их, по собственному признанию художника, было около трёх тысяч) он остался верен романтическому идеалу прекрасной и одухотворённой природы. Если в молодости его больше интересовала безмятежная тишина моря, залитого золотом солнечных лучей или серебристым светом луны, то позднее он обращается к изображению могучей, разбушевавшейся стихии, предвещающей грандиозные катастрофы.

Картина Айвазовского **«Девятый вал»** вызвала настоящее паломничество восхищённых зрителей. Громадная волна бушующего моря готова обрушиться на людей, судорожно цепляющихся за обломки мачт погибшего корабля. Всю ночь экипаж бесстрашно боролся с морской стихией. Но вот первые лучи солнца пронзили воду, осветив её тысячами ярких бликов и тончайших оттенков цветов. Вода кажется прозрачной, она как будто светится изнутри, вбирая в себя клокочущую ярость волн, а значит, давая хрупкую надежду на спасение. По поверьям моряков, девятый вал предвещает последний порыв шторма. Смогут ли устоять люди? Выйдут ли они победителями из смертельной схватки с разбушевавшейся стихией? Трудно ответить на этот вопрос, но колористический строй картины, полный оптимизма, вселяет такую уверенность.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите главные эстетические принципы романтизма. В каких видах искусства они нашли наиболее яркое воплощение? Чем они привлекают лично вас? В чём вы видите сильные и слабые стороны романтического мироощущения? Какими чертами характера должен обладать романтический герой? Каковы его взаимоотношения с природой и окружающим обществом? Знакомы ли вам по произведениям искусства подобные персонажи? Расскажите о них подробнее.

2. Какие черты романтизма вы могли бы отметить в произведениях Э. Делакруа? Какие идеалы этого художественного направления ему удалось воплотить в своих произведениях? Каким настроением они проникнуты? Сопоставьте картины Делакруа с произведениями академической живописи. В чём выразилась новизна его живописной манеры? Как вы думаете, почему современники называли картину Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ» «Марсельезой» французской живописи? Как в ней сочетаются историческая достоверность и аллегорический смысл?

3. Каков образный мир художника Ф. Гойи? Определите главную тему его полотна «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года». За какие идеалы погибают герои произведения? С помощью каких художественных средств в картине утверждается гражданская позиция автора?

4. Что осуждали и какие ценности утверждали художники-прерафаэлиты? Какие проблемы современности они решали в своём творче-

О. А. Кипренский.

Портрет В. А. Жуковского.

1816 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

стве, обращённом к далёкому прошлому (Античности и Средневековью)?

5. В чём оригинальность и необычность трактовки традиционного библейского сюжета Благовещения в картине Д. Г. Россетти? Сравните эту картину с известными вам произведениями на этот сюжет. Какова особенность религиозной живописи прерафаэлитов? В чём проявился её романтический характер?

6. Художник рубежа XIX—XX вв. К. А. Сомов писал о О. А. Кипренском как об «одном из лучших когда-либо существовавших портретистов». В его произведениях этого жанра он отмечал, «кроме необыкновенного сходства, колорит блестящий... рисунок правильный». Попробуйте доказать справедливость слов Сомова. Какими собственными характеристиками вы могли бы дополнить этот отзыв?

7*. Что представлял собой излюбленный тип романтического пейзажа? Какие произведения вы бы причислили к шедеврам пейзажной живописи? Почему?

Творческая мастерская

1. Познакомьтесь с одной из романтических поэм Дж. Байрона («Паломничество Чайльд Гарольда», «Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Шильонский узник», «Манфред», «Дон Жуан» — по выбору). Напишите рецензию на одно из прочитанных произведений, акцентируя внимание на его принадлежности к романтизму.

2. Какие характерные черты романтических героев вы могли бы отметить в портретах поэтов В. А. Жуковского и А. С. Пушкина, выполненных О. А. Кипренским? Какие традиции русского портрета XVIII в. унаследовал О. А. Кипренский, а в чём выступил как подлинный новатор?

3. Познакомьтесь с «Дневником» Э. Делакруа — ценным историческим документом эпохи и выдающимся литературным произведением. Как в нём совмещены лирические описания, глубокий психоанализ, тонкое эссе и замечания профессионального живописца? Проиллюстрируйте свои наблюдения примерами. Какие высказывания художника вы захотели бы взять на заметку? Почему?

4. Отказавшись от фальшивой красивости академического искусства, прерафаэлиты утвердили свой идеал красоты. Какой именно и почему? Чем вы могли бы объяснить причину столь высокой популярности этих художников? Разработайте план-проспект выставки, посвящённой творчеству прерафаэлитов, и оформите её экспозицию.

5. Картина Д. Э. Миллеса «Офелия» — одно из самых знаменитых программных произведений «Братства прерафаэлитов». Попробуйте доказать, что в нём нашла отражение их эстетическая программа. Найдите в трагедии У. Шекспира «Гамлет» соответствующие строки и отметьте, в чём именно художник следовал авторскому тексту, а во что привнёс собственное видение сюжета. Сравните два перевода, выполненных замечательными поэтами. Какой из них наиболее созвучен картине Миллеса? Почему?

Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плесть из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки — ногтями мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев
Она в поток обрушилась. Сперва
Её держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды
Или как существо речной породы.
Но долго это длиться не могло,
И вымокшее платье потащило
Её от песен старины на дно,
В муть смерти.

(Перевод *Б. Л. Пастернака*)

Есть ива над ручьём; сребристые листы
Глядятся в зеркало воды; туда пришла
Она в причудливых гирляндах маргариток,
Крапивы, лютика и пурпурных цветов...
Когда к ветвям она нависшим потянулась,
Чтобы венки на них развесить,
Обломился коварный сук;
И в плачущий ручей она
Упала вся в цветах.
Расплывшись, платье
Поверх воды её держало, как наяду;
Отрывки песенок она старинных пела,
Как бы опасности не сознавая, словно
Для этой создана была стихии
И с ней сроднилася. Недолго длилось это:
Отяжелев, намокшие одежды
Бедняжку в мутную втянули глубину,
От сладкой песни к смерти.

(Перевод *К. Р.* (Великого князя
Константина Романова))

6*. Познакомьтесь с творчеством английского поэта Джона Китса (1795—1821). Как вы думаете, что могло привлечь начинающих художников-прерафаэлитов в его стихотворениях? В чём выразилась общность их отношения к окружающему миру и искусству?

Темы проектных исследований или презентаций

«Историко-политические предпосылки возникновения романтизма»; «Философия и эстетика романтизма»; «Романтизм как метод и стилистическое направление в искусстве»; «Поэты-романтики»; «Природа и человек в произведениях романтизма»; «Поиски новых абсолютных идеалов в искусстве романтизма»; «Неоготический стиль архитектуры»; «Экзотика Востока в произведениях романтизма».

О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

«Герой романтической эпохи в портретной живописи»; «Слияние драмы и мечты в творчестве Э. Делакруа»; «Дух Античности и “восточные мотивы” в произведениях Э. Делакруа»; «История и современность в творчестве Э. Делакруа»; «Литературные реминисценции в творчестве Э. Делакруа (Данте, У. Шекспир, В. Скотт, Дж. Байрон, И. В. Гёте)».

«Художественные особенности портретного искусства Ф. Гойи»; «Критика человеческих заблуждений и пороков в произведениях Ф. Гойи»; «Картина “Семья Карла IV” как образец парадного портрета»; «Образы детства в творчестве Ф. Гойи»; «Образы исторической эпохи на полотнах Ф. Гойи».

«Эстетическая программа и творческий метод прерафаэлитов»; «Образ Христа в творчестве прерафаэлитов»; «Д. Г. Россетти — бунтарь, влюблённый в Данте»; «Что унаследовали прерафаэлиты от художников раннего Возрождения?»; «Мистический идеал красоты и его трагическое несоответствие жизни в творчестве прерафаэлитов».

«Мир детства в творчестве О. А. Кипренского»; «Новаторство О. А. Кипренского в жанре портрета»; «История создания портрета А. С. Пушкина работы О. А. Кипренского»; «Поэтичность и романтическая мечтательность героинь женских портретов О. А. Кипренского»; «Особенности жанра парного портрета в творчестве О. А. Кипренского»; «Галерея карандашных портретов героев Отечественной войны 1812 года»; «Айвазовский — “моря пламенный поэт”».

Книги для дополнительного чтения

Батикль Ж. Гойя: Легенда и жизнь. М., 2002.

Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.

Бочаров И. Н., Глушакова Ю. П. Кипренский. М., 2001. (ЖЗЛ).

Вагнер Л. А., Григорович Н. С. И. К. Айвазовский. М., 2001.

Ванслов В. В. Искусство и красота. М., 2006.

Делакруа Э. Письма. М., 2001.

Дневник Делакруа. В 2 т. Любое издание.

Дьяков Л. А. Эжен Делакруа. М., 1973.

Жюллиан Ф. Эжен Делакруа. М., 1996.

Кислякова И. В. Орест Кипренский: Эпоха и герои. М., 1977.

Классицизм и романтизм: Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок / под ред. Р. Томана. М., 2000.

Кожина Е. Ф. Романтическая битва: очерки французской романтической живописи 1820-х гг. Л., 1969.

Колпинский Ю. Д. Франсиско Гойя. М., 1965.

Костеневич А. Г. Французское искусство XIX — начала XX века в Эрмитаже. Л., 1984.

Леонтьева Г. К. Питомцы муз. Л., 1968.

Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975.

Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. М., 1967. Т. 4.

Мировая художественная культура: Романтизм и реализм / под ред. Л. В. Пешиковой. М., 2005.

Ортега-и-Гасет Х. Веласкес. Гойя. М., 1997.

Прокофьева М. Н. Делакруа. М., 1998.
Ракова М. М. Русское искусство первой половины XIX века. М., 1975.
Сарабьянов Д. В. О. А. Кипренский. Л., 1982.
Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.
Турчин В. С. Орест Кипренский. М., 1982.
Шикель Р. Мир Гойи. М., 1998.

Интернет-ресурсы

Эстетика романтизма — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/ROMANTIZM.html

Российский общеобразовательный портал (*романтизм*) — http://artclassic.edu.ru/;

К. Д. Фридрих — http://www.artcyclopedia.com/artists/friedrich_caspar_david.html

Прерафаэлиты — www.artcyclopedia.com/historv/pre-raphaelite.html

Э. Делакруа — http://delakrua.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://impressionnisme.narod.ru/DELACROIX/biograph_delacroix.htm

Ф. Гойя — http://www.artcyclopedia.com/artists/goya_francisco_de.html

Глава 14 Романтический идеал и его отражение в музыке

Когда в 1815 г. семнадцатилетний Франц Шуберт написал музыку на слова баллады И. В. Гёте «Лесной царь», он и не подозревал, что его проникновенный музыкальный рассказ о ночном путешествии всадника с маленьким сыном через тёмный, таинственный лес, пугающий странными видениями, положил начало романтизму — новому направлению в музыке.

14.1. Романтизм в западноевропейской музыке

Хотя романтизм коснулся всех искусств, в музыке он нашёл наиболее яркое и образное воплощение. Романтики в буквальном смысле слова создали культ музыки, которая отныне объявлялась образцом, нормой художественного творчества. Они возвели музыку на высшую ступень «лестницы искусств». Ф. В. Шеллинг (1775—1854) объявил музыку голосом глубочайшей сущности мироздания. Л. И. Тик, Новалис, Э. Т. А. Гофман утверждали, что мыслить звуками — это гораздо выше, чем мыслить понятиями. Музыка, ведущая в сферы стихийного чувства, вступает в свои права там, где никакая поэзия не может охватить и выразить подлинную глубину чувств. Великий немецкий писатель и музыкант Э. Т. А. Гофман писал:

«Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романти-

ческое, потому что имеет своим предметом только бесконечное».

В. А. Ридер. Портрет Ф. Шуберта. 1825 г. *Исторический музей, Вена*

В истории мировой культуры музыка романтизма представлена блистательной плеядой имён: Франц Шуберт (Австрия), Карл Мария фон Вебер, Феликс Мендельсон, Роберт Шуман, Рихард Вагнер, Иоганнес Брамс (Германия), Фридерик Шопен (Польша), Ференц Лист (Венгрия), Гектор Берлиоз (Франция), Никколо Паганини (Италия).

Если классицизм считал приоритетной музыку вокальную, опирающуюся на слово (например, оперное искусство), то романтики отстаивали абсолютное преимущество музыки инструментальной, симфонической. С их точки зрения, только в ней раскрываются её настоящая суть и глубина. Композитор не должен рабски следовать за ритмикой и интонацией стиха. Опираясь на литературный источник, он может создать совершенно самостоятельную музыкальную форму.

Романтизм в европейской музыке не следует понимать как мгновенную смену направлений и стилей. Как уже отмечалось, в творчестве позднего Л. ван Бетховена отчётливо проявлялись черты нового романтического стиля, а в произведениях Франца Шуберта (1797—1828) чувствуется влияние венского классицизма. Более того, между композиторами романтизма и классицизма не существовало непреодолимой стены отчуждения и непонимания. Напротив, романтики продолжали успешно развивать лучшие традиции классицистической музыки.

Как и другие виды искусства, музыка романтизма исключительно эмоционально передаёт богатство внутреннего мира человека. В отличие от классицизма, стремившегося к воссозданию высоких общественных и гражданских идеалов, композиторы-романтики обратились к сфере человеческих чувств и переживаний. Сложный и противоречивый внутренний мир человека, неповторимость и оригинальность каждой отдельной личности романтики понимали, как никто другой. Они были убеждены, что только на языке музыки можно передать то, что происходит в человеческой душе. Роберт Шуман писал: «Разум ошибается, чувство никогда». В этих словах великого композитора ключ к пониманию музыки романтизма, суть её программных требований.

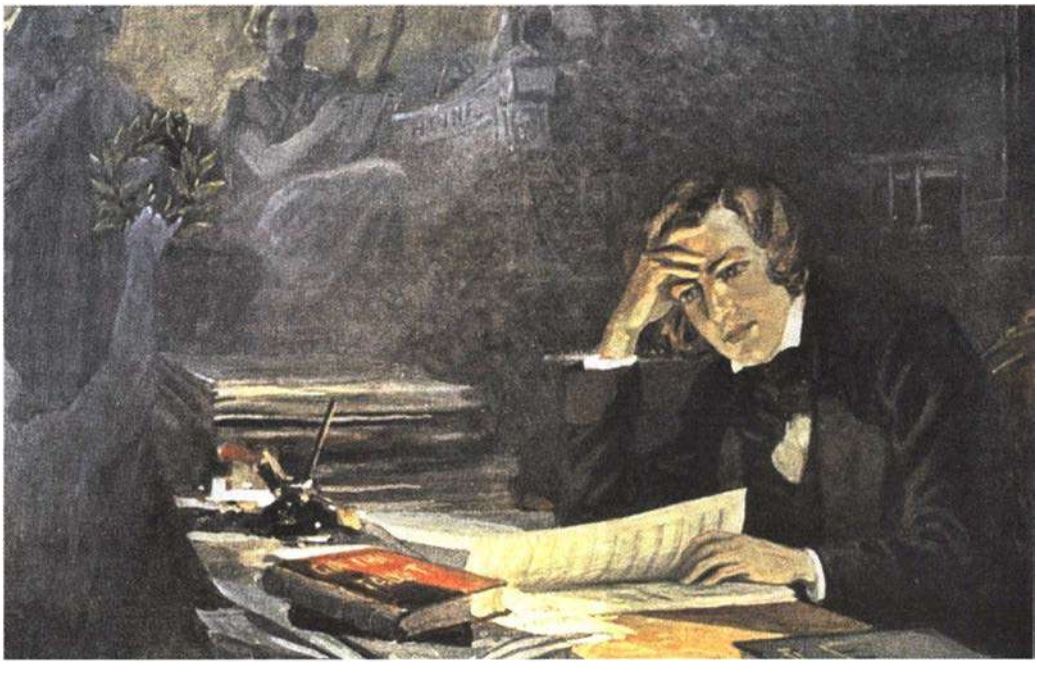
Г. Меле. Портрет Шуберта. 1825 г.

Героем романтической музыки становится одинокий и разочарованный человек, способный выразить «мировую скорбь». Несмотря

на непонимание, часто вопреки обстоятельствам он ищет свой жизненный идеал. Не находя его в окружающей действительности, где царят насилие, обман, жестокость и коварство, ему приходится искать счастья на лоне природы или в далёких экзотических странах. Но и природа часто враждебно относится к его поискам, не сочувствует и не сопереживает ему. Величавая и спокойная, она оказывается холодной и равнодушной к человеческому страданию.

Новый романтический стиль в музыке имел совершенно определённые, только ему присущие черты. Они видны в особом философском взгляде на окружающий мир, в выборе тематики и в специфических музыкальных средствах её выражения. Романтикам принадлежала *идея синтеза всех искусств*, в котором музыке отводилась универсальная роль. Музыка, по их мнению, как раз и обладает свойством связывать, сближать все виды искусств. Она может, как живопись и скульптура, рисовать и ваять. Как литература — передавать содержание романа или трагедии. В творчестве романтиков расширились границы словесной и музыкальной изобразительности. Осуществление на практике идеи синтеза искусств оказалось наиболее плодотворным в искусстве романтизма.

Особенно тесной была связь музыки, литературы и живописи. Многие композиторы-романтики являлись создателями так называемой *программной музыки*, которая стремилась связать себя с определёнными литературными или живописными образами. Эта связь предполагала объяснение замысла композитора в названии сочинения, в эпиграфе или предисловии к *партитуре* (нотной записи многоголосного музыкального произведе-



Литографический портрет Р. Шумана, сочиняющего песенный цикл «Любовь поэта»

А. Ф. Пехт. Рихард Вагнер. 1865 г. *Метрополитен-музей, Нью-Йорк*

ния). Благодаря идее программности, в музыке усиливались сюжетные и изобразительные начала. Так, Рихард Вагнер (1813—1883), работая над созданием опер «Тангейзер» и «Лоэнгрин» на сюжеты старых немецких сказаний, сам писал для них либретто, в которых разъяснял суть музыкального произведения.

Однако, опираясь на литературные или живописные источники, романтики создавали совершенно новые художественные образы, используя при этом специфические музыкальные средства. Вот почему ни одно из музыкальных сочинений нельзя рассматривать как иллюстрацию к литературному или живописному первоисточнику. Музыка романтизма знает немало примеров такого плодотворного содружества искусств. В своём творчестве Ф. Шуберт обращался ко многим поэтам: И. В. Гёте (песни-баллады), Г. Гейне (скорбные монологи), В. Мюллеру (вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь»). Р. Шуман (1810—1856) создал песенные циклы «Любовь и жизнь женщины» на стихи немецкого поэта А. Шамиссо и «Любовь поэта» на стихи «Лирического интермеццо» Г. Гейне. Его цикл фортепианных пьес «Бабочки» навеян произведениями Ж. Поля, а «Крейслериана» — произведениями Э. Т. А. Гофмана. Творчество польского поэта А. Мицкевича не раз вдохновляло Ф. Шопена. Прообразом сонаты «По прочтении Данте» Ф. Листа (1811—1886) стала «Божественная комедия», а «Сонеты Петрарки» навеяны творчеством итальянского поэта эпохи Возрождения. Г. Берлиоз (1803—1869) является создателем своеобразной музыкальной шекспирианы (симфония «Ромео и Джульетта»), ему же принадлежат симфония «Гарольд в Италии» по мотивам поэмы Дж. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» и драматическая кантата «Осуждение Фауста» на сюжет трагедии И. В. Гёте «Фауст». Этот перечень можно было бы продолжить.

Впервые у романтиков возникла идея выразить в музыке образы живописи и скульптуры, превратить их в «программу» музыкального произведения. Известные фортепианные **пьесы Ф. Листа «Обручение»** (по картине Рафаэля «Обручение Марии») и **«Мыслитель»** (по скульптуре Микеланджело) из цикла «Годы странствий» являются ярким примером программной музыки. Так, картина Рафаэля, ставшая для Листа своеобразным символом чистоты чувств, просветлённой человечности и гармонии, определила суть музыкального образа. Созданная им музыка полна тихого, светлого и благоговейного чувства, её движение спокойно, плавно и неторопливо. Лишь в самые кульминационные моменты она становится патетичной и востор-

Ф. Лист за роялем

женной. Элементы хорала, которые использовал здесь композитор, напоминают о торжественном звучании церковного хора. Безусловно, не зная содержания картины Рафаэля, невозможно понять образ, созданный в музыке. Предпосланное название позволяет слушателю без особого труда «дорисовать» его, оно обеспечивает глубокое и полноценное восприятие произведения.

Красота и самобытность народного искусства стали одной из «вечных ценностей», которую открыли романтики. Интерес и внимание к фольклору отличают творчество многих композиторов, использовавших интонации, ритмы, мотивы народных песен и танцев. Нередки они в вокальных циклах Ф. Шуберта — «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827), в фортепианных миниатюрах «Песни без слов» (1829—1845) — Ф. Мендельсона. Мелодии и ритмы венгерских и цыганских напевов и плясок слышатся в девятнадцати «Венгерских рапсодиях» (1847—1885), созданных Ф. Листом. Музыка «Венгерских танцев» (1869—1880) И. Брамса проникнута зажигательными ритмами народных мелодий. Ф. Шопен не раз обращался к ритмам польских народных танцев — мазурки, полонеза и вальса.

В музыке романтизма произошли существенные изменения в *системе жанров*. Если композиторы классицизма предпочитали симфонию, сонату, оперу и инструментальные концерты, то романтики активно разрабатывали *лирическую миниатюру*, открывавшую неограниченные возможности для выражения сокровенных чувств и движений человеческой души. Особой популярностью у слушателей пользовались жанры песни и романса. Общеизвестны циклы музыкальных миниатюр Шуберта «Экспромты» и «Музыкальные моменты», а этюды Шопена, Шумана и Листа — лучшие достижения этого жанра.

Кроме того, в музыке романтизма произошло обновление традиционных жанров классицизма. В Восьмой «Неоконченной» симфонии (1822) Шуберта бурные романтические чувства органично сочетаются с ясной и стройной классицистической

композицией. Вместо обычных для этого жанра четырёх частей симфония Шуберта состоит из двух — драматической и лирической.

Новые черты привносят романтики и в жанр сонаты. Так, Шопен пишет Сонату для фортепиано из четырёх частей со зловещим скерцо, траурным маршем и необычным мрачно-вихревым финалом. Лист создаёт сонату-фантазию «По прочтении Данте», состоящую всего лишь из одной части.

Дж. Больдини. Портрет Дж. Верди. 1886 г. *Национальная галерея современного искусства, Рим*

Существенные изменения претерпел и жанр прелюдии. Хорошо известны прелюдии к фугам И. С. Баха, подготавливающие исполнение большого и сложного музыкального произведения. А Шопен сочинял прелюдии экспромтом, находясь под впечатлением определённого настроения.

Как видим, романтизм в музыке — это довольно сложное и многогранное явление. Одной из поздних его ветвей в конце XIX в. стал *веризм* (итал. verismo — истинный, правдивый), проявившийся в итальянском оперном искусстве. В отличие от реалистических произведений, сочинения в стиле веризма изображали преувеличенные, исключительные чувства героев, толкавшие их на рискованные поступки, а порой даже и на преступления. Наиболее яркий представитель веризма в европейской музыке — **Руджеро Леонкавалло** (1857—1919), создавший хорошо известную оперу «Паяцы» (1892).

Другой ветвью западноевропейского романтизма стал *реализм*, идущий от **Джузеппе Верди** (1813—1901) и **Жоржа Бизе** (1838—1875). Композиторы-реалисты стремились передать драматизм обычных на первый взгляд жизненных ситуаций. В своих музыкальных произведениях они уделяли особое внимание правдивому воспроизведению психологического состояния героев. Их персонажи больше не делились на положительных и отрицательных. Каждый представал во всей сложности характера и противоречивости отношений с обществом.

Э. Каржа. Портрет Ж. Бизе. 1875 г.

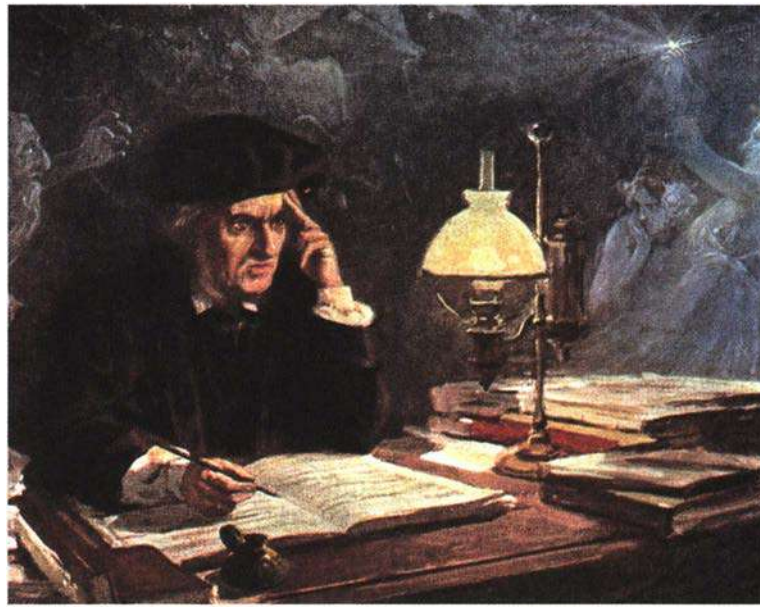
Усложнение языка и форм музыки в позднем романтизме, а затем и в других течениях вызвало к жизни *неоклассицизм*, появившийся в европейской музыке в первой четверти XX в. Композиторы-неоклассицисты стремились вернуться к простоте мелодий и форм, ясности, чёткости и гармонии. Они вновь обратились к полифонии, возродили клавесинную музыку XVIII в. Опять возник интерес к старинным концертным жанрам — сюите и кончерто гроссо.

14.2. Р. Вагнер — реформатор оперного жанра

Особое место в музыкальном творчестве романтиков занимает обращение к историческому прошлому. Не античная мифология или история, как это было у классицистов, будоражит воображение романтиков. Их взоры сосредоточены на мрачных и таинственных картинах Средневековья. С особым интересом изучают композиторы старинные средневековые легенды, баллады и сказания (героические саги ирландского эпоса, «Старшую Эдду» — эпос скандинавских народов, французский героический эпос «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах» — средневековый немецкий эпос).

Идеализируя Средние века, романтики были убеждены, что именно эта далёкая эпоха способна ярко и выразительно передать чувства и настроения современного мироощущения. Никогда раньше музыка не была так тесно связана с вымышленным миром мистификаций и фантастики.

Выдающийся немецкий композитор **Рихард Вагнер** был последним крупным романтиком западноевропейской музыки XIX в. К числу известных его произведений принадлежат оперы «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1843), «Лоэнгрин» (1848), «Тристан и Изольда» (1859), «Парсифаль» (1882). Главным творением композитора стало создание монументального оперного цикла **«Кольцо Нибелунга»**, состоящего из четырёх сюжетно связанных между собой музыкальных драм: «Золото Рейна» (1854), «Валькирия» (1856), «Зигфрид» (1871) и «Гибель богов» (1874). Труд, которому он посвятил более двадцати лет своей творческой жизни, стал отражением эволюции его философских, эстетических и политических взглядов. В нём он обратился к одному из самых поэтичных и наиболее сложных ска-



Неизвестный художник. Портрет Р. Вагнера, сочиняющего музыкальную эпическую сагу «Кольцо Нибелунга»

А. Рэкхем. Брунгильда. Акварельная иллюстрация к изданию опер Р. Вагнера «Золото Рейна» и «Валькирия». 1910 г.

Бог Вотан — главный персонаж оперного цикла Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»

заний немецкого героического эпоса — «Песни о Нибелунгах». Композитор вдохнул новую жизнь в древний немецкий эпос, наполнил его глубоким философским смыслом, созвучным духу современной жизни.

Для воплощения грандиозного замысла Вагнера не могли устроить существовавшие ранее музыкальные формы, ему было тесно в привычных рамках традиционной оперы, состоявшей из разрозненных сольных, хоровых и ансамблевых номеров, призванных только развлекать публику. В поисках новых форм, позволяющих осуществлять непрерывное симфоническое развитие действия, он смело нарушает сложившиеся традиции. Мечтая об органичном слиянии музыки, поэтического слова и сценического действия, он отдаёт предпочтение декламационному принципу. Огромное значение Вагнер придаёт оркестру, являющемуся не только основным выразителем музыкального действия, но и важнейшим средством характеристики действующих лиц, их страстей и переживаний.

Задуманное как прославление героизма, мужества и доблести, утверждающее подвиг, произведение завершалось грандиозной картиной гибели богов. В основе оперного цикла «Кольцо Нибелунга» лежит идея губительной власти денег. Золотой клад, спрятанный на дне Рейна, приносит каждому из его обладателей только несчастья. Он является причиной всех совершаемых злодеяний, предательств и убийств. Освободить мир от проклятья, которое лежит на этом золоте, может только смелый и отважный герой Зигфрид. Именно ему, по замыслу композитора, отводилась ответственная роль «научить человечество познанию несправедливости, её искоренению и устройству справедливого мира на месте мира зла». Не раз Зигфрид становится жертвой коварства злых сил. Чтобы завладеть несметными сокровищами нибелунгов, племени злых карликов, ему придётся сразиться с великаном, превратившимся в страшного дракона. Победив его, герой не находит успокоения и счастья. Только

Театр для постановки музыкальных драм Р. Вагнера Фестшпильхаус. 1871—1876 гг. *Байрейт*

любовь к Брунгильде может спасти Зигфрида, но и здесь ему придётся пройти ряд серьёзных испытаний. Коварство, злоба и месть оказываются сильнее бесстрашного Зигфрида. Он погибает от рук предателей, а золотое кольцо вновь возвращается в воды Рейна.

Власть золота, ставшая первопричиной зла, приводящая к преступлениям и убийствам, в конечном счёте приводит к гибели всего мира. Она оказывается гораздо сильнее людей и богов — таким был безнадёжный и пессимистический вывод создателя оперного цикла.

В музыку опер Вагнер вложил весь свой талант, вдохновение и мастерство. В ней он разработал около ста выразительных и ярких по характеру *лейтмотивов* (огня, судьбы, меча), помогающих раскрыть символику действия. Особое внимание композитор уделил воспроизведению драматических переживаний главных героев. Для исполнения оперы он привлёк гигантский оркестр, огромное количество исполнителей, сложнейшую сценическую технику.

Лучшие произведения Вагнера и сегодня звучат на сценах крупнейших театров мира, поражая богатейшей палитрой оркестровых красок и гармонией, возвышенными, благородными образами, глубокими человеческими чувствами. В 2003 г. Мариинским театром в Санкт-Петербурге под управлением В. Гергиева была осуществлена постановка знаменитого оперного цикла «Кольцо Нибелунга».

14.3. Русская музыка романтизма*

Творчество А. А. Алябьева (1787—1851), А. Е. Варламова (1801—1848), А. Л. Гурилёва (1803—1858) и А. Н. Верстовского (1799—1862) связано с развитием романтического направления в музыке. Наибольшие успехи были достигнуты этими композиторами в *романсово-песенном творчестве*. Русский романс развивался под непосредственным влиянием русской поэзии первой четверти XIX в. Стихотворения В. А. Жуковского, Д. В. Давыдова, А. А. Дельвига, А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова послужили основой для создания многих музыкальных шедевров этого жанра.

К. Е. Маковский. Портрет А. С. Даргомыжского. 1869 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Особой популярностью пользовались романсы **А. А. Алябьева** «Зимняя дорога», «Два ворона» на стихи А. С. Пушкина и «Соловей» на стихи А. А. Дельвига.

Лирические песни и романсы **А. Е. Варламова** «Красный сарафан», «На заре ты её не буди...», «Вдоль по улице метелица метёт...» звучали повсюду: и в светских гостиных, и в крестьянских избах. Они пленяли слушателей задушевностью и глубиной переживаний. Совсем иным — взволнованным и романтическим — был характер романса «Белеет парус одинокой...» на слова М. Ю. Лермонтова.

Песни и романсы **А. Л. Гурилёва** «Матушка-голубушка», «Не шуми ты, рожь...», «Колокольчик» теплотой и искренностью чувств, выразительностью и напевностью мелодии были созвучны народным песням, душе русского человека.

А. Н. Верстовский создал новый романтический жанр *музыкальной баллады*, или «драматической кантаты». Наиболее известные среди них — «Чёрная шаль», «Три песни скальда». Ему принадлежит и первая романтическая опера «Аскольдова могила» (1835), которую отличают интригующий, захватывающий сюжет эпохи становления Древнерусского государства и мелодичная музыка.

Романтическое направление в развитии оперного искусства впоследствии было продолжено **А. С. Даргомыжским** (1813—1869). Опера **«Русалка»** (1855), написанная по мотивам незаконченной драмы А. С. Пушкина, является одним из лучших произведений композитора. Новые мелодические речитативы и созвучия, необычайно гибкие ритмы, занимательность сюжета и трагичность судеб главных персонажей делали эту оперу действительно новаторским произведением.

Р. В. Петров в роли Мельника в опере А. С. Даргомыжского «Русалка». 1904 г.

В конце своего творческого пути Даргомыжский обратился к сюжету пушкинской трагедии «Каменный гость», создав в 1866—1869 гг. одноимённую оперу. В ней дана блестящая музыкальная вариация известной легенды о Дон Жуане. Необычность оперы заключалась в том, что в ней не было привычных арий, вокальных «вставок», звучных, эффектных ансамблей и финалов. Она представляет собой музыкально-драматический речитатив, гениально воспроизводящий текст

пушкинской драмы. Необычный, экспериментаторский характер этой оперы открывал новые горизонты в развитии оперного искусства.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные черты западноевропейской музыки романтизма? Как ей удалось выразить дух своей эпохи и мироощущения человека того времени? Почему именно в этом виде искусства они нашли наиболее яркое и образное воплощение? В чём, на ваш взгляд, проявились отличия музыки романтизма от музыки классицизма? Поясните свой ответ.

2. Почему так тесны были связи музыки романтизма с литературой и живописью? Что вы могли бы рассказать о программной музыке композиторов-романтиков? Какие изменения произошли в системе музыкальных жанров? Расскажите о некоторых из них. Каковы дальнейшие пути развития музыки романтизма?

3. Э. Делакруа писал: «...Вагнер хочет всё обновить; он убеждён в своей правоте, он отбрасывает множество музыкальных условностей...» Как вы думаете, что именно «обновил», а какие «условности» оперного искусства нарушил Вагнер? В чём заключается реформаторский характер его творчества?

4*. Каковы характерные черты русской музыки романтизма? Почему её наиболее яркие успехи были достигнуты в романсово-песенном творчестве русских композиторов?

Творческая мастерская

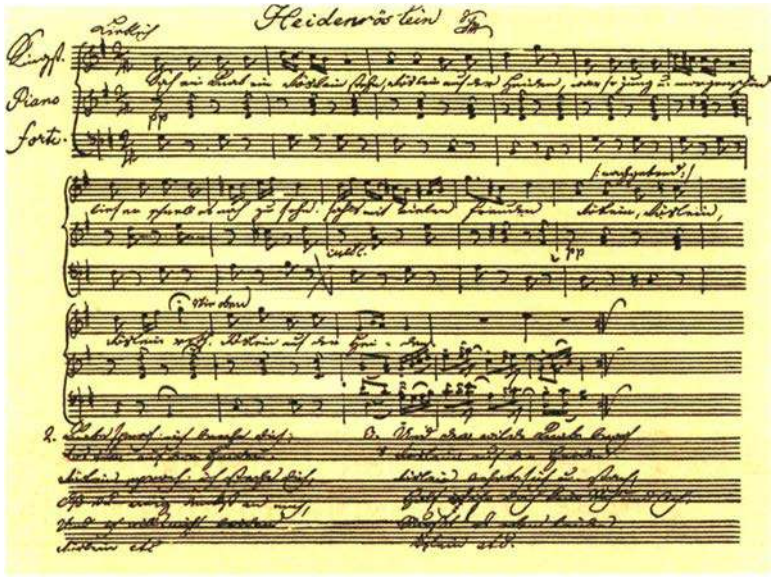
1. Послушайте вокальные циклы Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» (1823) или «Зимний путь» (1827), а также познакомьтесь с творчеством немецкого поэта-романтика Вильгельма Мюллера (1794—1827), вдохновившего Шуберта на их создание. Как в них рассказана романтическая история духовных поисков одинокого странника? Каким настроением проникнуты эти произведения?

Ф. Ленбах. Вагнер в мечтах. Фрагмент

2. Послушайте последние кульминационные части оперы-драмы Р. Вагнера «Гибель богов» — путешествие Зигфрида по Рейну или траурный марш на смерть Зигфрида. Почему так контрастна эта музыка? Какое выражение в ней находит лейтмотив проклятья золота? Какие музыкальные впечатления рождает эта музыка?

3. Напишите небольшое сочинение-эссе на одну из предложенных тем: «Что рассказала мне музыка композиторов-романтиков?», «Мой любимый композитор-романтик (произведение)».

4*. Композиторы-романтики, обращаясь к танцевальным жанрам, создавали подлинные жемчужины фортепианной музыки. Таковы, например, вальсы, полонезы и мазурки Ф. Шопена. Послушайте некоторые из этих произведений. Обратитесь к справочной литературе и познакомьтесь с харак-



Автограф Ф. Шуберта. Начало песни «Дикая роза» на стихи И. В. Гёте

терными особенностями этих танцев. Насколько удачно воссоздан их художественный образ в музыке Шопена?

5*. Составьте программу музыкально-поэтического концерта на тему «Романтика русского романса».

Темы проектных исследований или презентаций

«Многообразие стилей западноевропейской музыки XIX в.»; «Содружество искусств в музыке романтизма»; «Музыка немецкого романтизма»; «Музыкальный мир Ф. Шуберта»; «Ф. Шуберт — поэт и композитор»; «Поэзия И. В. Гёте в музыке Ф. Шуберта»; «Баллада Ф. Шуберта “Лесной царь” и одноимённая баллада И. В. Гёте в переводе В. А. Жуковского»; «Почему Ф. Шопена называли “чистым гением гармонии”?»; «Музыкальные открытия Ф. Листа»; «Мой любимый композитор-романтик»; «Р. Вагнер как выдающийся реформатор оперного жанра»; «История создания оперного цикла Р. Вагнера “Кольцо Нибелунга”».

Книги для дополнительного чтения

Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю. Страницы зарубежной музыки XIX века. М., 1983.

Бах. Моцарт. Бетховен. Шуман. Вагнер. М., 1999. (ЖЗЛ. Биографическая библиотека Ф. Павленкова).

Белоусова С. С. Романтизм: Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен: книга для чтения. М., 2002.

Ванслов В. В. Искусство и красота. М., 2006.

Вудфорд П. Шуберт: иллюстрированные биографии великих музыкантов. Урал, 1999.

Гаал Д. Ш. Лист. М., 1986.

Гозенпуд А. А. Оперный словарь. СПб., 2005.

Кремнёв Б. Г. Шуберт. М., 1964. (ЖЗЛ).

Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран. М., 1980. Вып. 5.

Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. М., 1976.

Сконечная А. Д. Торжество муз. М., 1989.

Интернет-ресурсы

Музыка романтизма — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.muzzal.ru/romantizm.html

Российский общеобразовательный портал (*романтизм*) — http://music.edu.ru

Р. Вагнер — http://richard-wagner.ru; http://music.edu.ru; http://ru.wikipedia.org/wiki; http://www.richard-wagner-postkarten.de/postkarten/hol.php

Романтизм в русской музыке — http://school-collection.edu.ru/

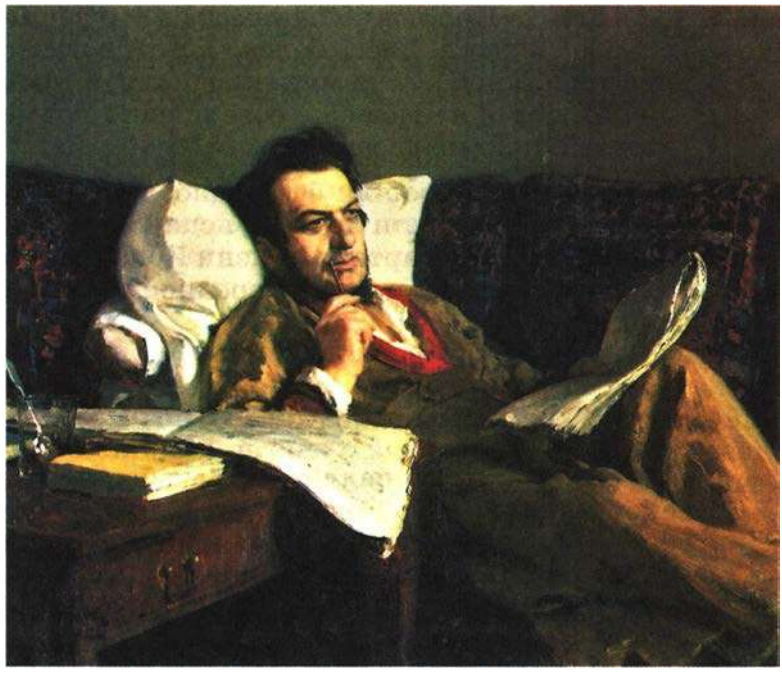
Глава 15 Зарождение русской классической музыкальной школы. М. И. Глинка

Выдающиеся достижения музыкальной культуры первой половины XIX в. были связаны с именем **Михаила Ивановича Глинки** (1804—1857), являющегося основоположником русской классической музыки. В творчестве композитора нашли ярчайшее отражение передовые устремления своего времени, дух исторической эпохи. Обобщив опыт русской музыкальной традиции в её разнообразных жанрах и органично связав его с лучшими достижениями зарубежной музыкальной культуры, Глинка ввёл русскую музыку в контекст вершинных достижений мирового искусства. Подобно А. С. Пушкину в литературе, М. И. Глинка стал родоначальником русской классической музыки. Впоследствии творчество Глинки во многом определит дальнейшие пути развития русской музыкальной культуры. Композитор Г. В. Свиридов (1915—1998) справедливо отмечал, что Глинка

> «положил начало всему, чем живёт наше музыкальное искусство. К какому явлению русской музыки ни обратись — все нити поведут к Глинке... У истока любого значительного явления русской музыки будеть сиять имя Глинки».

15.1. Глинка — основоположник русской музыкальной классики

Заметное место в творчестве композитора занимает *камерно-вокальная музыка*. 80 романсов и песен были созданы им на стихи А. С. Пушкина, В. А. Жуковского и М. Ю. Лермонтова. Многие его романсы являются подлинными жемчужинами камерной вокальной классики. А такие, как «Не искушай...», «Сомнение», «Не пой, красавица, при мне...», пользуются широкой известностью и популярностью. Музыка к романсам давала возможность почувствовать и пережить каждое слово пушкинского стихо-



И. Е. Репин. Михаил Иванович Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила». 1887 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

творения. К шедеврам вокальной лирики принадлежит романс **«Я помню чудное мгновенье...»**, посвящённый Екатерине Керн, дочери А. П. Керн, некогда воспетой Пушкиным. В романсе, как и в стихах, переданы зарождение поэтического чувства любви, скорбь разлуки и радость свидания.

В 1840 г. М. И. Глинка создал романсовый цикл из двенадцати произведений **«Прощание с Петербургом»** на стихи Н. В. Кукольника, в котором особенно ощутимы народные мелодии. «Гармоническая галерея романсов» представлена лирическими пьесами «Рыцарский романс», «Баркарола», «Жаворонок». Сюда же входила известная «Попутная песня», в которой слышались шум и суета дорожного путешествия, радостное ожидание новых встреч. Тема дороги, зовущей путника вдаль, была рождена бесконечными российскими просторами, которые всегда были так любимы композитором.

Не менее разнообразны и интересны работы М. И. Глинки в области *симфонической музыки*, восходящие к лучшим фольклорным традициям. Ему принадлежит знаменитая симфоническая увертюра-фантазия на русские темы **«Камаринская»** (1848). Всё в этом произведении глубоко национально и самобытно, всё поражает красотой народных мелодий: их величавыми и спокойными, безудержно весёлыми и плясовыми интонациями. П. И. Чайковский справедливо отмечал, что в «Камаринской» заключена «вся русская симфоническая школа».

Увертюры **«Арагонская хота»** (1845) и **«Ночь в Мадриде»** (1851), созданные под впечатлением путешествия по Испании, — яркий пример воплощения в музыке народных испанских мотивов. В письме к матери из Гранады Глинка сообщал:

«Прилежно занимаюсь изучением испанской музыки. Здесь более, чем в других городах Испании, поют и пляшут... Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог ещё совершенно подметить напева, ибо каждый поёт по-своему».

Эти уроки не прошли бесследно. Глинка сумел создать живые и весёлые мелодии хоты — испанской песни, «неразлучной с пляской». Яркие картины жизни Испании, воплощённые в музыке, рассказывали о былой военной славе, о древних замках и дворцах.

15.2. Рождение русской национальной оперы

М. И. Глинке принадлежит выдающаяся роль в создании русской национальной оперы, правдиво воссоздающей героику исторического прошлого и романтику национального эпоса. Он положил начало двум направлениям русской оперы — народно-музыкальной драме и опере-сказке, опере-былине.

Мысль о создании *русской национальной оперы* никогда не покидала композитора, ему особенно хотелось передать в ней характер русского народа, его героико-патриотический дух. Исторические события начала XVII в., связанные с борьбой против польских завоевателей, как нельзя лучше подходили для воплощения замысла. Сюжет оперы **«Жизнь за царя»** (1836; в советское время она называлась **«Иван Сусанин»**) был подсказан В. А. Жуковским и одним из стихотворений из цикла «Думы» К. Ф. Рылеева — поэта, казнённого за участие в восстании декабристов. Предсмертные слова Ивана Сусанина, приведшего польских захватчиков в занесённый снегом дремучий лес, определили общую тональность оперы:

Кто русский по сердцу, тот бодро, и смело,
И радостно гибнет за правое дело!

Неизвестный художник. О. А. Петров в роли Ивана Сусанина

Афиша первого представления оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя»

Главный персонаж оперы Иван Сусанин воспринимается как воплощение русского народного характера. Его душевная теплота сочетается с твёрдостью духа и глубоким пониманием чувства долга.

Музыка увертюры передавала основной драматургический конфликт. Торжественные и решительные аккорды сменяла простая и задушевная мелодия. За внезапно врывающимися звуками польской мазурки следовала светлая, немного печальная музыка, напоминающая слушателям мелодии колыбельной песни.

Зритель, привыкший видеть на сцене таинственные средневековые замки, картины жизни далёких чужих стран, увидел простую русскую деревню и толпу крестьян. Мощно и стройно зазвучал хор, исполнявший песню о родной земле и её доблестных и храбрых сынах. Хору Глинка придавал особое значение. Хор стал действующим лицом оперы, впервые он активно участвовал во всём происходящем на сцене, направлял ход событий, выражая главную патриотическую идею произведения. Мелодия, исполняемая хором, проходит через всю музыкальную ткань оперы, украшает её народными интонациями.

С интересом следили зрители за развитием действия. Из крестьянского села, живущего повседневными делами и мирными заботами, оно перемещалось в замок польского магната, где отмечался шумный и весёлый праздник. Здесь звучали польские танцевальные мелодии — торжественный полонез, задорный краковяк и стремительная мазурка. И вновь действие возвращалось к спокойному течению крестьянской жизни, в которое неожиданно вторгались тревожные ноты надвигающегося грозного события. Без тени сомнения Иван Сусанин принимает решение увести на верную погибель польских завоевателей. «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь!» — пел Иван Сусанин. И ему вторил хор, подчёркивая идею единения главного героя и всего народа.

Сцена из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» в постановке Большого театра в Москве. 1982 г.

Зловеще и тревожно звучит музыка последнего, четвёртого действия. Суровый зимний лес неприветливо и настороженно встречает польский отряд, измученный нелёгкой дорогой. Расположившись у костра на ночлег, все засыпают, не спится только Ивану Сусанину. Он знает: это его последняя ночь. «Ты взойдёшь, моя заря!» — поёт он. И в голосе слышатся непоколебимая решимость и скорбь прощания с жизнью, с родной землёй, с близкими и родными его сердцу людьми.

В последней сцене звучал мощный народный хор, прославляющий Родину и её верного сына. «Славься, славься, святая Русь!» — всё громче и величественнее звучали его слова. Торжественный перезвон колоколов буквально ошеломил слушателей. Никогда ещё русская сцена не слышала ничего подобного. Это был первый триумф русской оперной сцены, с которого началась «особая школа музыки, школа русская» (*А. Н. Серов*).

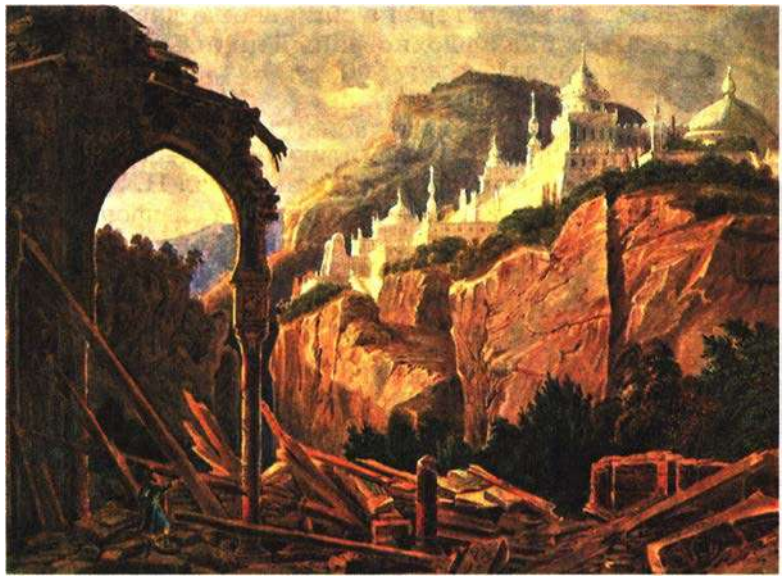
В. Ф. Одоевский (1803/04—1869) — писатель и музыкальный критик откликнулся на оперу Глинки восторженной статьёй:

> «Этою оперою решался вопрос, важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки, наконец, существование вообще народной музыки... Что за музыка! Надобно очень хорошо знать русские сердца, чтобы одними звуками уметь так сильно говорить им... С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период — период русской музыки. Такой подвиг, скажем положа руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»

А. С. Пушкин, присутствовавший на премьере оперы 27 ноября 1836 г., был очарован музыкой Глинки и впоследствии написал шутливый канон в его честь:

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка.
Веселися, Русь! наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор!

Ф. Фёдоровский. Эскизы декорации к опере «Жизнь за царя» для Кировского театра в Ленинграде (сейчас Мариинский театр в Санкт-Петербурге). 1939 г.



А. Роллер. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея Глинку
От Неглинной до Невы...

Гениальность великого русского композитора проявилась и в следующей его опере-сказке **«Руслан и Людмила»** (1842), написанной на сюжет одноимённой поэмы А. С. Пушкина. В ней в полной мере отразились отточенное мастерство и могучий взлёт его творческой фантазии. «Преданья старины глубокой», волшебный мир русских богатырей оживали в фантастических картинах оперы. Как и любая сказка, она заканчивалась торжеством любви, победой добра над злом.

Значение творчества М. И. Глинки в истории русской музыкальной культуры трудно переоценить. Благодаря его произведениям русская музыкальная школа получила всемирное признание.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Русский художественный и музыкальный критик, историк искусства В. В. Стасов (1824—1906) писал, что в русской музыке М. И. Глинка имеет такое же значение, как А. С. Пушкин в русской поэзии: «Оба создали новый русский язык — один в музыке, другой в поэзии». Как вы думаете, что сближает творчество композитора с поэзией Пушкина? В чём именно заключалась новизна открытий Глинки в музыкальном искусстве? Почему его называют основоположником русской музыкальной классики? В каких музыкальных жанрах им были созданы непревзойдённые шедевры?

2. Какие черты композиторского мастерства М. И. Глинки раскрываются в его романсово-песенном творчестве? Почему именно в русской народной песне и поэтическом творчестве современных поэтов он черпал своё вдохновение? Проиллюстрируйте свой ответ произведениями композитора. Предложите послушать своим одноклассникам некоторые из наиболее понравившихся вам произведений.

3. Какими музыкальными достижениями М. И. Глинка обогатил русскую национальную оперу? Какое отражение в его оперных произ-

ведениях находят героический эпос и драма русского народа, сказочная фантастика и вдохновенный лиризм?

Творческая мастерская

1. Послушайте знаменитую «Камаринскую» М. И. Глинки. Крылатую фразу об этом произведении сказал П. И. Чайковский: «В ней, как дуб в жёлуде, заключена вся русская симфоническая музыка». Как вы понимаете смысл этих слов композитора? Поясните свой ответ.

2. Свидетелем каких исторических событий был М. И. Глинка? Какое отражение они нашли в его творчестве? Систематизируйте свои наблюдения в виде таблицы.

3. Одним из лучших исполнителей партии Ивана Сусанина был Ф. И. Шаляпин (1873—1938), с необычайной выразительностью и силой передававший мысли и чувства героя. Послушайте его знаменитую арию «Чуют правду» в четвёртом действии. Как удалось великому певцу создать картину, полную драматизма и скорби?

4. Познакомьтесь с историей первой постановки оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» на сцене петербургского Мариинского театра в 1836 г. Почему эта премьера разделила слушателей на два противоборствующих лагеря? Чем можно объяснить пренебрежительные отзывы одних («кучерская музыка») и восторженные отклики других, увидевших в этом произведении начало новой эпохи в истории русской музыки?

Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Сусанина. 1898 г. Частная опера С. И. Мамонтова

5. Опера М. И. Глинки «Жизнь за царя» является основой классического репертуара театров нашей страны. Посмотрите её в записи (постановки Большого или Мариинского театров). Действительно ли её автору удалось «возвысить народный напев до трагедии» (*В. Ф. Одоевский*)? Напишите рецензию на это произведение.

6. Послушайте фрагменты из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Как передан в ней основной конфликт между добром и злом? Какими художественными средствами создаются характеры действующих лиц (Руслана и Людмилы, Ратмира и Фарлафа, Баяна, Наины и Черномора)? Чем можно объяснить широкое включение хоровых массовых сцен, песенных вокальных партий и восточных мотивов? Какую художественную роль они выполняют?

Темы проектных исследований или презентаций

«История России и её отражение в творческой судьбе М. И. Глинки»; «М. И. Глинка и А. С. Пушкин»; «История создания романса М. И. Глинки “Я помню чудное мгновенье...”»; «М. И. Глинка и его выдающиеся современники»; «Испанские мотивы в творчестве М. И. Глинки»; «В чём выразилось исполнительское мастерство Ф. И. Шаляпина в опере М. И. Глинки “Жизнь за царя”?»; «История создания эпической оперы-сказки “Руслан и Людмила”»; «Рецензия на художественный фильм “Композитор М. И. Глинка”» (реж.

Г. В. Александров, 1952); «На родине М. И. Глинки — опыт создания виртуальной экскурсии»; «История экспозиции о творчестве М. И. Глинки в Музее музыкальной культуры в Москве»; «Традиции русской исторической оперы М. И. Глинки в творчестве его последователей (Н. А. Римский-Корсаков “Псковитянка”, М. П. Мусоргский “Борис Годунов”, С. С. Прокофьев “Война и мир” — по выбору)».

Книги для дополнительного чтения

Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX в. Л., 1979.
Васина-Гроссман В. А. Михаил Иванович Глинка. М., 1979.
Левашёва О. Е. М. И. Глинка. Кн. 1, 2. М., 1987—1988.
Оржеховская Ф. М. Повести о русских композиторах. М., 1971.
Розанов А. С. М. И. Глинка: альбом. М., 1987.
Серов А. Н. Воспоминания о М. И. Глинке. Л., 1984.
Соболева Г. Г. Русский романс. М., 1980.
Фрид Р. З. М. И. Глинка. М.; Л., 1973.

Интернет-ресурсы

Единая коллекция ЦОР (музыкально-литературная композиция в творчестве М. И. Глинки) — http://school-collection.edu.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.belcanto.ru/glinka.html; http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mikhail_Glinka; http://univertv.ru/video/iskusstvo/muzyka/mihail_glinka/

Оперы «Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя» — http://www.belcanto.ru/ruslan.html

Глава 16 Реализм — направление в искусстве второй половины XIX века

К середине XIX в. реализм становится ведущим и наиболее влиятельным художественным направлением в искусстве. Русский художественный критик и историк искусства В. В. Стасов (1824—1906) писал:

> «...Повсюду начинается новое художественное движение, покончившее и со старинным причёсанным классицизмом, и с более новым, но не менее ложным растрёпанным романтизмом и стремящееся к целям совершенно иным. Везде свежим духом повеяло, всюду искусство подняло руки и глаза к новым задачам и делам...»

Какие новые задачи ставило теперь искусство? Что определяло его суть?

16.1. Реализм: эволюция понятия

Понятие «реализм» (лат. realis — вещественный) — одно из наиболее трудных для определения, поскольку применимо как к повседневной жизни, так и к сфере искусства. В широком

смысле оно обозначает стремление к более полному, глубокому и всестороннему отражению действительности во всех её проявлениях. В обыденной жизни часто отождествляется с понятием «прагматизм» и означает ясное и утилитарное действие, направленное к практической пользе или выгоде, ставящее главной целью практическое применение и использование.

В художественной сфере значение реализма ещё более сложно и противоречиво. Его границы изменчивы и неопределённы; стилистически он многолик и многовариантен. Более того, в искусстве не может быть и не существует абсолютного реализма. Творчество отдельного художника, воплотившего его характерные черты, невозможно ограничить рамками только одного художественного стиля или направления. Являются ли, например, Г. Курбе, И. Е. Репин или И. Н. Крамской абсолютными реалистами? Разве творчество романтиков У. Тёрнера и Ф. Гойи лишено реалистических тенденций?

Чаще всего под реализмом понимают воспроизведение действительности такой, «как она есть». И в этом смысле реализм родился вместе и одновременно с искусством, являясь важнейшим его свойством. Французский писатель и теоретик реализма Ж. Шанфлёри (1821—1889) отмечал:

> «Что до реализма, я считаю это слово одной из лучших шуток нашей эпохи... Реализм стар как мир, реалисты существовали во все века...»

Отпечатки человеческой руки, сделанные первобытным художником, шедевры римского скульптурного портрета, поражающие безжалостной правдой характеристик, реалистические портреты эпохи Возрождения, живописные полотна Караваджо, Веласкеса и Шардена, запечатлевшие будничную жизнь «низов», жанровые картины «малых голландцев» в известном смысле представляют собой реалистические композиции. Но только в XIX в. реализму суждено было обрести свой особый почерк и оформиться в новое художественное направление.

Термин «реализм» впервые употребил Ж. Шанфлёри для обозначения искусства, противостоявшего романтизму и символизму. В 1857 г. он опубликовал книгу под названием «Реализм», в которой предлагал рассматривать реализм как нечто неопределённое, изменчивое, представленное сочетанием противоречивых элементов, наиболее точно отражавших суть данной эпохи. В эти же годы издавался журнал «Реализм», оказавший поддержку новому направлению в искусстве.

Истинную дату рождения реализма чаще всего связывают с творчеством французского художника Гюстава Курбе (1819—1877), открывшего в 1855 г. в Париже свою персональную выставку под названием «Павильон реализма». Из тринадцати картин Курбе, представленных на суд жюри открывавшейся Всемирной выставки, были отобраны одиннадцать. Две картины, имевшие принципиальное значение для художника («Похороны в Орнане» и «Ателье»), были отвергнуты. Своё несогласие подчиниться требованиям официального искусства Курбе выра-

Г. Курбе. Автопортрет с чёрной собакой. 1842—1844 гг. *Музей Пти-Пале, Париж*

зил в выдвинутой декларации, где были провозглашены его главные творческие принципы:

> «Звание реалиста мне было присвоено так же, как людям 1830-х годов — звание романтиков. Названия никогда не давали правильного представления о вещах... Я изучал вне какой-либо системы и предвзятости искусство древних и искусство современное. Я не захотел больше подражать одним и копировать других. У меня и в мыслях не было достичь праздной цели «искусства для искусства». Нет! Я просто хотел... быть в состоянии передавать нравы, идеи, облик моей эпохи в моей оценке, быть не только художником, но также и человеком; одним словом, создавать живое искусство — такова моя цель».

Реакция публики не заставила долго ждать. Курбе вместе со своим реализмом сразу же превратился в соблазнительную мишень для критиков и острословов. Одни утверждали, что Курбе, «прикрываясь реализмом, страшно клевещет на натуру», другие предпочитали более резкие выпады:

> «Г-н Курбе стремился изображать людей как они есть, такими уродливыми и грубыми, какими он их видит... В голове, направляющей руку, нет ничего благородного, чистого, нравственного... он такой же ремесленник в живописи, как другие в сапожном или мебельном деле».

В одной из комедийных сцен, поставленных в театре, персонаж по имени Реалист, загримированный под Курбе, излагал своё творческое кредо греческому драматургу Аристофану:

Чтоб реалистом быть, писать правдиво — мало.
Писать уродство — вот дорога к идеалу.
Пусть отвращение селят мои холсты:

Там правды нет, где есть хоть капля красоты.
Её следы стремлюсь я выполоть с корнями...

Пристальное внимание к окружающему миру, природе, общественным отношениям и индивидуальным особенностям человека определили суть реалистического направления в искусстве. Став властителем дум, реализм очень скоро проявил себя в различных видах искусства: живописи и графике, скульптуре и музыке и в особенности в литературе. Творчество выдающихся писателей-реалистов: О. Бальзака, Стендаля, П. Мериме, Г. Флобера, Э. Золя (Франция), Ч. Диккенса и У. Теккерея (Великобритания), великих классиков русской литературы — И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого — даёт реалистическую картину общества. Новое художественное направление быстро приобрело европейский размах. Черты реализма нашли проявление и в искусстве стран Латинской Америки, США и Азии.

В недрах реалистического искусства был сформулирован особый взгляд на мир, в котором подвергались анализу и критике многие стороны окружающей действительности. Что же критиковалось в первую очередь? Антигуманная сущность эксплуататорского строя, бедствия и страдания обездоленного народа, система нравственных отношений, политика и жизненная философия власть имущих. «Срывание всех и всяческих масок» становится одним из главных критериев реалистического искусства. Вот почему реализм XIX в. часто называют *критическим*. Осуждая основы общественного строя, художники-реалисты в то же время утверждали гуманистические идеалы добра, справедливости, всеобщего равенства и счастья. Критическая направленность реализма нашла наиболее яркое выражение в произведениях литературы и изобразительного искусства (бытовой и исторической живописи, сатирической графике и книжной иллюстрации).

16.2. Эстетика реализма и натурализм

Существенные перемены в жизни общества, вызванные усиливающимся недовольством народных масс, нарастанием демократического и пролетарского движения, не могли не привести к изменениям и в художественной сфере. Сначала буржуазная Французская революция 1848 г., а затем и первая в мире пролетарская революция 1871 г. (Парижская коммуна) окончательно развеяли романтические иллюзии и заставили обратить взоры на нужды и чаяния простого человека.

Искусство реализма выступает в качестве средства агитации и пропаганды, а художники активно втягиваются в общественную жизнь, защищая интересы народных масс. Заметно обостряются противоречия между реалистическим и академическим искусством, ещё глубже и непримиримее становятся различия между реализмом и романтизмом.

Если раньше реализм и романтизм в своём отношении к жизни и человеку взаимно обогащали друг друга, развивались бесконфликтно и параллельно, то теперь проявились их противоречия. Существенными были разногласия в их отношении к действительности. Если романтизм только фиксировал пороки и недостатки в жизни общества, то реализм заострял внимание на причинах, породивших зло в обществе. Если в изображение окружающей действительности романтизм привносил много субъективного и индивидуального, то реализм, напротив, стремился к объективности, нередко использовал художественные приёмы сатирического осмеяния. Выдвижению возвышенного романтического идеала реализм противопоставил его категоричное неприятие. Г. Курбе утверждал, что «основа реализма — это отрицание идеала». Расхождения были и в выборе тем для произведений искусства.

Существенные противоречия между реализмом и романтизмом касались особенностей изображения человека. Так, исключительным героям в исключительных обстоятельствах реалисты противопоставили изображение «типичных характеров в типичных обстоятельствах» (*Ф. Энгельс*). Причём повышенное внимание они уделяли обыденной жизни человека низших сословий.

Г. Курбе. Веяльщицы. 1855 г. *Музей изобразительных искусств, Нант*

Если в произведениях романтиков чувствовалось единство взглядов автора и его героев, то у реалистов между ними пролегала определённая дистанция. Если у романтиков личность могла воздействовать на общество, то у реалистов, наоборот, общество оказывало существенное влияние на человека. Подобные разногласия не могли не привести к оформлению собственной эстетической программы, формально закрепившей основные требования реалистического искусства.

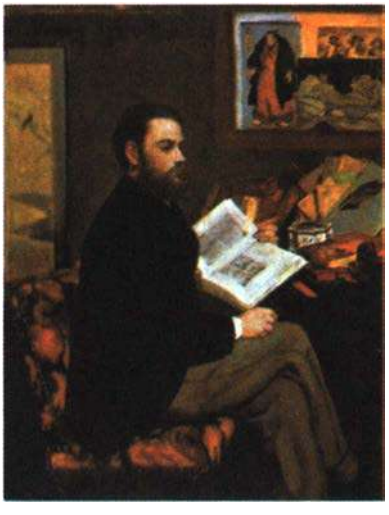
Воспроизводя действительность такой, «как она есть», художники-реалисты, однако, не стремились к её точному копированию. В их произведениях оставалось достаточно места для творческого воображения и фантазии. Э. Делакруа, которому был чужд реалистический метод, все же подчёркивал:

> «...Реализм нельзя смешивать с видимым подобием действительности... Совершенство художественного образа не зависит от степени подражания природе».

В противном случае возникала опасность отождествления реализма с *натурализмом* (лат. natura — природа, естество) — творческим направлением в изобразительном искусстве, литературе и театре, который ассоциировался с точным копированием явлений действительности без учёта их связей и отношений друг с другом. Для натурализма были характерны подчинение «позитивной» правде, отказ от типизации, строгое использование результатов экспериментальной науки, подчёркнутая «фотографичность» изображения, деэстетизация художественной формы.

С середины XIX в. термины «реализм» и «натурализм» зачастую употреблялись как синонимы, но с 1870-х гг. натурализм стал выделяться в особое литературно-художественное движение, известное под названием «натуральной школы».

Эмиль Золя (1840—1902), наиболее известный сторонник натурализма, подчёркивал, что художник должен быть объективным наблюдателем и экспериментатором. Он может изображать только то, что сам видел и хорошо изучил. «Кусок действительности», воспроизведённый им с фотографической точностью, есть антипод «типичным характерам в типичных обстоятельствах». Место сюжета занимали описание и анализ, при этом автор остаётся эстетически нейтральным по отношению к изображаемому, он не стремится заглянуть в будущее. Окружающий мир представляется статичным нагромождением деталей, в котором нет разграничений между красивым и безобразным. Если безобразное изображено достоверно, оно приобретает в глазах натуралистов значение подлинной эстетической ценности.



Э. Мане. Портрет Эмиля Золя. 1868 г. *Музей Орсе, Париж*

В сборнике «Экспериментальный роман» (1880) Э. Золя писал:

> «Нам, писателям-натуралистам, бросают нелепый упрёк — будто мы хотим быть только фотографами... Мы исходим из подлинных фактов, действительность — вот наша несокрушимая основа... Главная задача писателя как раз и состоит в изучении взаимного воздействия — общества на индивидуум и индивидуума на общество... Мы стремимся... овладеть проявлениями интеллекта и других свойств человеческой личности, чтобы иметь возможность направлять их... Человек для нас — живая машина, действующая под влиянием наследственности и среды».

В художественном творчестве Золя черты натурализма органично переплетались с чертами критического реализма. Это обстоятельство сыграло положительную роль в оценке натурализма. Оно позволило ему получить не только всеобщее признание, но и сыграть на определённом этапе прогрессивную роль.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы исторические предпосылки возникновения реализма в искусстве второй половины XIX в.?

2. В связи с чем был впервые выдвинут термин «реализм» применительно к сфере художественной культуры? Можно ли согласиться с утверждением, что реализм возник вместе и одновременно с искусством? Аргументируйте свой ответ. Почему рождение реализма часто связывают с творчеством Г. Курбе?

3. Известно, что термин «реализм» как «правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» был сформулирован Ф. Энгельсом лишь в конце XIX в. Как вы думаете, почему именно он стал важнейшей характеристикой произведений реализма? Каковы художественные принципы данного стиля? Что значит быть художником-реалистом?

4. Как вы думаете, почему в 70-е гг. XIX в. понятие «реализм» стало отождествляться с понятием «натурализм»? Какую программу натурализма выдвинул французский писатель Э. Золя? Насколько она показалась вам убедительной?

Творческая мастерская

1. Историк искусства В. В. Ванслов предлагает под термином «реализм» различать три значения: «правду жизни в искусстве», «конкретно-историческое течение XIX в.» и «реалистичность как жизненно правдоподобные элементы, детали или отдельные произведения в различных течениях и стилях». Как вы считаете, насколько правомерна такая точка зрения? Аргументируйте свой ответ.

2. Составьте таблицу отличительных признаков романтизма и реализма: приведите имена художников и названия их произведений, с помощью которых вы могли бы проиллюстрировать то или иное теоретическое положение.

3. Познакомьтесь с некоторыми из статей о реализме. Сделайте конспект одной из них. Определите круг вопросов, затронутых в ней, кратко изложите суть проблемы, сделайте собственные выводы.

4. Поэт-романтик Дж. Байрон писал:

Хоть высшее достоинство поэта —
Суметь познать и клевету, и лесть,
И мир изобразить таким, как есть!

Какое отражение получил этот художественный принцип в произведениях реалистического искусства? Какие примеры вы могли бы привести для доказательства своих суждений?

Темы проектных исследований или презентаций

«Реализм — художественное направление в искусстве второй половины XIX в.»; «Эстетическая программа реализма и её отражение в произведениях искусства»; «Борьба Г. Курбе против салонного искусства»; «Романтизм и реализм: их связь и отличие»; «Критический реализм и его эстетическая программа»; «Реализм и натурализм»; «Реализм и художественная фотография».

Книги для дополнительного чтения

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 г. (Любое издание).

Ванслов В. В. Искусство и красота. М., 2006.

Золя Э. Экспериментальный роман. (Любое издание).

Мастера искусства об искусстве: Первая половина XIX в. (Г. Курбе) / под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. Т. 4. М., 1967.

Мировая художественная культура. Романтизм и реализм / под ред. Л. В. Пешиковой. М., 2004.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*реализм*) — http://artclassic.edu.ru/

Эстетика реализма — http://www.art-drawing.ru/destinations-and-styles/1865-realism; http://bibliotekar.ru/slovarZhivopis/151.htm

Натурализм (*живопись*) — http://ru.wikipedia.org/wiki/

Глава 17 Социальная тематика в западноевропейской живописи реализма

Тяготение искусства к правдивому воспроизведению действительности, конкретный анализ фактов суровой повседневности и выявление причин их возникновения нашли наиболее яркое отражение в изобразительном искусстве, и особенно в живописи. Первоочередной задачей реалистов стало художественное познание сущности национального характера, истории народа и условий его жизни. Художники разной судьбы, темперамента и отношения к социальным проблемам настойчиво искали собственный творческий путь, решали задачи воспроизведения действительности такой, «как она есть», вносили в свои произведения жизнеутверждающий пафос. Богатство и разнообразие социальной тематики живописи реализма обеспечили ей достойное место в художественной культуре второй половины XIX в.

17.1. Картины жизни в творчестве Г. Курбе

Интерес к повседневной жизни человека нашёл яркое и образное воплощение в бытовом жанре живописи. Упомянутая ранее картина **Гюстава Курбе «Похороны в Орнане»** сыграла решающую роль в становлении реализма в изобразительном искусстве. Частному событию, воспроизведённому почти с документальной точностью, Курбе придал черты глубокого художественного обобщения. Изображая различные социальные слои, художник создал своеобразный групповой портрет французского провинциального общества середины XIX в.

На полотне огромных размеров (315 × 668 см) художник разместил около пятидесяти фигур в натуральную величину. Все они, земляки Курбе, собрались по печальному поводу — на похороны деда художника. Каждый из них по-своему переживает случившееся, каждого художник представил реалистично, без прикрас. Вот угрюмая, внушительная фигура священника, читающего молитву. Слева за его спиной — служитель культа с распятием в руках. Не желая скрывать своих чувств и хитро улыбаясь, он пристально смотрит на зрителя. Взгляд могильщика в нетерпеливом ожидании обращён к священнику: «Когда же ты кончишь читать проповедь?»

Справа от него — старики в костюмах XVIII в. В их образах художник выразил собственные философские раздумья о жизни и смерти. Эти старики прожили долгую жизнь, они хорошо знают ей цену. Может быть, они единственные, кто искренне и глубоко скорбят об умершем, мысленно вспоминают пройденный совместно путь. Да, смерть не страшна, если жизнь прожита достойно. За их спинами толпятся плачущие женщины в чёрных траурных одеяниях.

Интересно художественное решение картины. Её огромные размеры и горизонтальный формат позволяли воспроизвести многофигурную композицию. На приглушённом пейзажном фо-

Г. Курбе. Похороны в Орнане. 1849 г. *Лувр, Париж*

не с горами, крутыми обрывами и зелёными покатыми склонами особенно резко выделяются фигуры персонажей. Над всем изображённым — широкое, безграничное небо. Лица людей словно освещены изнутри естественным и рассеянным светом. Цветовой колорит картины выдержан в тёмных, землистых тонах. Известно, что Курбе всегда начинал работу с самых тёмных мест и затем постепенно высветлял освещённые части полотна (ярко-красные одеяния причётников в высоких головных уборах, белые рукава могильщика, красный ковёр, накинутый поверх белого покрывала на гроб умершего, белая собака с чёрным ошейником). Справа тянется чёрная череда женских фигур, частично разбавленная всплесками белого цвета. Подобная цветовая гамма позволяла художнику наглядно передать состояние всеобщей скорби и сдержанного достоинства.

Картина стала мишенью для беспощадных и яростных нападок критиков. Одни сочли неумелой её композицию, других не устраивал слишком мрачный колорит, третьих раздражало почти карикатурное изображение служителей церкви. Но особенно непривычно было видеть так много простых людей на одном огромном полотне. Сам художник пожелал изобразить здесь повседневную жизнь жителей маленького городка. Он писал:

> «“Похороны в Орнане” были, в сущности, похоронами романтизма и оставили от этого направления в живописи лишь то, что является выражением человеческого духа и, следовательно, имеет право на существование...»

Как никогда раньше, художников-реалистов интересовала судьба простого человека. Его обыденная, прозаическая и в то же время возвышенно-прекрасная жизнь становится главным предметом изображения. Сюжет картины Гюстава Курбе **«Дробильщики камня»** был подсказан самой жизнью. Вот как художник описывает полотно и рассказывает об обстоятельствах, породивших его замысел:

Г. Курбе. Дробильщики камня. 1849 г. *Частное собрание*

«Я ехал на нашей повозке... и остановился посмотреть на двух человек — они представляли собой законченное олицетворение нищеты. Я тотчас же подумал, что передо мной сюжет новой картины, пригласил обоих к себе в мастерскую на следующее утро и с тех пор работаю над картиной... На одной стороне полотна изображён семидесятилетний старик; он согнулся над работой, молот его поднят вверх, кожа загорелая, голова затенена соломенной шляпой, штаны из грубой ткани все в заплатах, из когда-то голубых порванных носков и лопнувших снизу сабо торчат пятки. На другой стороне — молодой парень с пропылённой головой и смуглым лицом. Сквозь засаленную, изодранную рубаху видны голые бока и плечи... на грязных кожаных башмаках со всех сторон сияют дыры. Старик стоит на коленях; парень тащит корзину с щебнем. Увы! Вот этак многие начинают и кончают жизнь».

В частном эпизоде художник показывает и обобщает жизнь несчастных тружеников, передаёт тяжесть их нищенского существования, трагизм и безысходность судьбы. Это социальное обобщение достигнуто многими художественными средствами. Подводя зрителя вплотную к фигурам героев, автор не показывает их лиц. Юноша-подросток повёрнут спиной к зрителям, а старый каменотёс так низко надвинул шляпу, что она совершенно спрятала лоб и глаза. Нижняя часть его лица погружена в глубокую тень. Художник выбирает очень низкую точку зрения, так что пыльный придорожный кустарник занимает почти весь холст, вплоть до верхней рамы. Тёмный фон сливается с серо-жёлтой землёй, камнями и блёклой травой, с фигурами людей, также покрытых пепельно-серой пылью. Несмотря на безрадостность существования простых тружеников, эта картина внушает мысль об их внутренней силе и достоинстве.

17.2. История и реальность в творчестве О. Домье

Выдающийся мастер *литографии* (разновидность графики, печатной формой для которой является поверхность камня) французский художник **Оноре Домье** (1808—1879), будучи человеком, ненавидящим всяческое угнетение и насилие, всегда откликался на злободневные вопросы своего времени, давая им собственную оценку. Известная литография **«Улица Трансонен»** (1834) была воспринята современниками как протест против террора и кровопролития, наступивших после Июльской революции. Исторической основой этого произведения послужили события апреля 1834 г., связанные с разгоном политической демонстрации правительственными войсками. Из дома № 12 по улице Трансонен из какого-то окна, прикрытого жалюзи, выстрелили в солдат, разгонявших демонстрацию. В ответ на это солдаты ворвались в дом и убили всех жильцов.

О. Домье. Улица Транснонен. 1834 г. Литография. *Британский музей, Лондон*

Вот как описывал это произведение автор одной из лучших книг о художнике М. Ю. Герман:

«Тусклые лучи дневного света падают в маленькую полутёмную комнату. Они бесстрастно освещают картину чудовищного разгрома. На пол свисают простыни с развороченной постели. Воздев к небу скрюченный подлокотник, свалилось набок старое кресло. В холодном свете наступающего дня видна фигура упавшего навзничь человека. На ночной рубахе пятна засохшей крови... Человек мёртв. На лице его сохранилось выражение муки и гнева. Он упал прямо на тельце своего ребёнка, смешав свою кровь с его кровью.

Как, должно быть, страшны были последние минуты жизни этого человека, когда в темноте, даже не видя своих врагов, он голыми руками дрался с солдатами, чьи штыки уже были в крови его родных! Рядом на полу видна голова мёртвого старика. Лицо его застыло и заострилось, редкие седые волосы рассыпались по полу. В глубине комнаты — едва различимый в полумраке труп женщины. Время остановилось. Всё тихо и неподвижно. Тёмные зловещие пятна высыхают на полу.

Но Домье не хотел изображать мучеников. Упавший на пол у своей постели человек был бойцом. Пусть он погиб не на баррикадах и не с оружием в руках, но он боролся из последних сил, до последнего вздоха. И потому, даже рисуя его мёртвым, в одной рубахе и ночном колпаке, Домье не сделал его жалким. Напротив, этот нелепый ночной наряд подчеркнул мускулистое тело, размах плеч. Именно бойца Оноре поместил в центре рисунка и именно на него направил лучи света. Пусть этот образ, где слились воедино холодная неподвижность смерти и застывшее движение борьбы, станет главным в рисунке. Домье хотел, чтобы литография рождала не жалость, а гнев».

Именно так она и была воспринята современниками:

«Это не карикатура, не шарж, это кровавая страница современной истории, страница, созданная живой рукой и продиктованная благородным негодованием. Домье в этом ри-

сунке достиг небывалой высоты. Он сделал картину, которая, будучи лишь чёрно-белым рисунком на листе бумаги, не стала от этого ни менее значительной, ни менее долговечной. Бойня на улице Транснонен останется несмываемым пятном на её виновниках».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В одном из писем Г. Курбе называл себя «искренним другом подлинной правды». Какую правду он представлял в своём творчестве, как «выражал нравы, идеи, облик эпохи»? Какие задачи ставил перед собой художник? Как вы думаете, что имел в виду Э. Делакруа, назвавший его творчество «совершенно новым явлением»?

2. Можно ли утверждать, что в картине «Похороны в Орнане» Г. Курбе создал своеобразный групповой портрет французского провинциального общества середины XIX в.? Каковы особенности её художественного решения? В чём главные причины беспощадной критики в адрес этой картины? Почему автор видел в ней «похороны романтизма»?

3. Как вы думаете, почему современники восприняли литографию О. Домье «Улица Транснонен» не только как «кровавую страницу современной истории», но и как «победу, одержанную дюжиной стариков, женщин и детей»? Действительно ли эта «картина трагедии» превращена художником в беспощадный и объективный приговор жестокости и насилию?

Творческая мастерская

1. В письме молодым художникам в 1861 г. Г. Курбе утверждал, что «живопись — искусство исключительно конкретное и может состоять только в изображении вещей реальных и существующих». Познакомьтесь с другими произведениями Курбе. Всегда ли он следовал этому принципу?

2. Г. Курбе писал: «Я преодолел традицию, как хороший пловец переплывает реку: академики в ней тонут». Какие традиции академической живописи удалось преодолеть художнику? В чём Курбе выступил как подлинный новатор?

О. Домье. Вагон третьего класса. 1862 г. *Метрополитен-музей, Нью-Йорк*

О. Домье. Надежда и гордость семьи Бадинге. 1846 г.

Национальная библиотека, Париж

3. Художественный критик и искусствовед Р. Маркс видел в графических работах О. Домье «произведения первостепенной важности, достойные по силе своего нравственного воздействия Мольера или Бальзака». Насколько правомерна такая точка зрения? Познакомьтесь с графикой художника. В чём заключается актуальность его политической и бытовой сатиры? Какое место в ней занимают ирония и гротеск?

Темы проектных исследований или презентаций

«Тематика изобразительного искусства реализма»; «Богатство и разнообразие социальной тематики живописи реализма»; «Обращение к темам национальной истории в творчестве художников реалистического направления»; «Бытовые картины в западноевропейском изобразительном искусстве второй половины XIX в.»; «Темы повседневного быта французской провинции в произведениях Г. Курбе»; «Преодоление традиций академической живописи и новаторский характер творчества Г. Курбе»; «Жизнь человека простого сословия в произведениях Г. Курбе».

«История и реальность в произведениях О. Домье»; «Социально-критический характер творчества О. Домье»; «Значение творчества О. Домье в развитии жанра политической карикатуры»; «Графические серии О. Домье — пародия на жизнь французских буржуа»; «Ирония и гротеск в творчестве О. Домье».

Книги для дополнительного чтения

Вентури Л. Художники Нового времени. СПб., 2007.

Герман М. Ю. Домье. М., 1962.

Калитина Н. Н. Эпоха реализма во французской живописи. М., 1973.

Костеневич А. Г. Французское искусство XIX — начала XX века в Эрмитаже. Л., 1984.

Мак Г. Гюстав Курбе. М., 2002.

Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Губера. Т. 4, 6. М., 1967, 1969.

Пассерон Р. Домье: Свидетель своей эпохи. М., 1984.

Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века. Л., 1981.

Интернет-ресурсы

Реализм в живописи — http://www.artcyclopedia.com/history/realism.html; http://ru.wikipedia.org/wiki/

Г. Курбе — http://ru.wikipedia.org/wiki; http://www.youtube.com/watch?v=pl9EnUSRsTU; http://www.impressionist-paintings.com/russian/COURBET/biograph_courbet.shtml

О. Домье — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://artclassic.edu.ru/; http://www.art-catalog.ru/article.php?id_article=628

Глава 18 Русские художники-передвижники

В 1863 г. группа молодых талантливых художников, участников конкурса Петербургской академии художеств, подала прошение «о дозволении свободно выбирать сюжеты тем» для своих произведений. Совет Академии ответил бунтовщикам резким отказом. Не желая подчиняться, художники подали прошение о выходе из Академии, прекрасно понимая, что лишатся при этом многих привилегий и условий для творчества.

18.1. Общество передвижных выставок

В 1870 г. молодые художники создали «Товарищество передвижных художественных выставок», во главе которого встал живописец-портретист Иван Николаевич Крамской. Члены этой организации ежегодно устраивали выставки в разных городах России. Первая передвижная выставка открылась 29 ноября 1871 г. в Петербурге, следующая — 18 апреля 1872 г. в Москве. «Звёздами первой величины» на них стали картины «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Н. Н. Ге, «Грачи прилетели» А. К. Саврасова и «Охотники на привале» В. Г. Перова. Писатель М. Е. Салтыков-Щедрин, посетивший выставку, так отозвался о ней:

> «Отныне произведения русского искусства, доселе замкнутые в одном Петербурге, в стенах Академии художеств, сделаются доступными для всех обывателей Российской империи. Искусство перестаёт быть секретом, перестаёт отличать званых от незваных, всех признаёт и за всеми признаёт право судить о совершённых им подвигах».

Свои пристальные взоры художники-передвижники обратили на нелёгкую судьбу простого человека. В портретной галерее **Ивана Николаевича Крамского** есть немало замечательных

Художники-передвижники. Фотоателье М. Панова. 1886 г.

крестьянских типов, в которых выражена вера в народ, его духовные силы, ум, талант и доброту. Лучшие картины художника на эту тему — «Полесовщик» («Мужик в простреленной шапке») и «Мина Моисеев» («Крестьянин с уздечкой»).

И. Н. Крамской. Мина Моисеев. 1882 г. *Музей русского искусства, Киев*

Интересен портрет **«Мина Моисеев»**, на котором изображён старый человек, опирающийся на длинную палку. Освещённый ярким солнцем, он внимательно смотрит куда-то вдаль. В лёгкой усмешке прищуренных глаз художник сумел передать ум и душевную теплоту человека, умудрённого жизненным опытом. В его внешности не чувствуется униженности и забитости, напротив, ему свойственны внутреннее спокойствие и достоинство. В сутулой фигуре этого рослого старика с морщинистым и обветренным лицом, с натруженными и крепкими руками таится вовсе не ушедшая сила. Если выпрямится, разогнёт плечи, поднимется во весь рост — не хватит места на полотне, вырвется за верхний край картины. В те времена было не принято на портретах указывать имена крестьян, но Крамской нарушает сложившуюся традицию. Имя никому не известного крестьянина Мины Моисеева здесь звучит достойно и уважительно. Верхняя одежда, ниспадающая с его плеч, напоминает мантию, а палка в руках представляется посохом.

Картину **Николая Александровича Ярошенко «Кочегар»** считают первым изображением рабочего человека в русском искусстве. Под низкими, закопчёнными сводами котельной, освещённый ярким пламенем топки, стоит кочегар. Он лишь на минуту прервал свой тяжёлый труд и теперь устало смотрит на зрителя. Натруженные жилистые руки. Голова со спутанными волосами словно вросла в плечи. Изборождённый морщинами лоб, ссутулившаяся фигура с впалой грудью говорят о тяжёлом, изнурительном труде, выпавшем на долю этого человека. Из года в год ему приходится дышать чёрной угольной пылью. В помещение, погружённое во тьму, никогда не заглядывает луч солнца, так что дневного света он почти не видит. Цветовая гамма картины (тёмно-коричневый колорит с багровыми отсветами огня на руках и лице кочегара) усиливает драматизм образа. Перед зрителем предстаёт не придавленный судьбой рабочий, а человек, в котором начинают пробуждаться недовольство и протест.

Н. А. Ярошенко. Кочегар. 1878 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Значительный вклад в развитие бытовой живописи внесли художники В. Г. Перов (1834—1882), И. Е. Репин (1844—1930), В. Е. Маковский (1846—1920), Г. Г. Мясоедов (1834—1911), И. М. Прянишников (1840—1894), К. А. Савицкий (1844—1905), В. М. Максимов (1844—1911).

Художник **Василий Григорьевич Перов** считал, что нельзя работать, «не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типов народных, что составляет основу жанра». Ему принадлежит немало портретов крестьян («Фомушка-сыч», «Странник»), в которых он выразил сочувственное отношение к представителям самого бесправного и незащищённого сословия. Особый успех художнику принесли полотна, запечатлевшие бытовые сцены народной жизни: «Проповедь на селе», «Чаепитие в Мытищах», «Тройка», «Утопленница», «Последний кабак у заставы», «Сельский крестный ход на Пасхе».

Одной из самых выразительных является картина **«Проводы покойника»**. Написанная по возвращении Перова из-за границы, где он учился живописи, она принесла ему первую премию Общества поощрения художников. Тощая лошадёнка медленно и понуро тащится по пригорку навстречу порывам ветра. В санях — грубо сколоченный гроб, прикрытый рогожей и перевязанный верёвками. По обе стороны от него примостились на санях дети. Печально смотрит девочка. Напротив — мальчик в огромной меховой сползающей на глаза шапке. Он ёжится от холода, кутаясь в большой отцовский тулуп. Рядом с санями, провожая в последний путь хозяина, бежит собака, ещё выразительнее подчёркивая одиночество и бесприютность осиротевшей крестьянской семьи. Лица матери мы не видим, но как красноречивы её склонённая голова и опущенные плечи! Никого нет рядом, никто вместе с ними не провожает в последний путь единственного кормильца крестьянской семьи. И оттого, что у них нет сочувствующих, ещё в большей степени ощутим трагизм происходящего. Это впечатление усиливает безрадостный, унылый пейзаж: занесённые снегом поля, сгущающиеся сумерки, низко нависшие мрачные, свинцовые тучи. Кругом холодное безмолвие и бесконечная, мучительная тишина...

В. Г. Перов. Проводы покойника. 1865 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

* * *

Существенный вклад в развитие жанра реалистического пейзажа внесли русские художники: А. К. Саврасов (1830—1897), И. И. Шишкин (1832—1898), А. И. Куинджи (1841—1910), В. Д. Поленов (1844—1927) и И. И. Левитан (1860—1900).

Мощь, размах и величие русской природы особенно ценил **Иван Иванович Шишкин**, которого по праву называют «певцом русского леса». В истории мировой живописи вряд ли найдётся другой художник, который бы так ясно, спокойно и величественно показал сокровенную красоту необъятных лесных просторов. До Шишкина в живописи никогда так ярко не звучал мотив богатырской силы русского леса, его качеств, удивительно созвучных характеру русского человека.

Поэтическое изображение леса, деревьев любой породы в различном их сочетании, группами и поодиночке, в разные времена года: едва тронутые первой зеленью, роскошные в своём летнем убранстве, сурово и глухо шумящие осенней порой, покрытые тяжёлыми и пышными шапками снега зимой — вот что стало главной и любимой темой творчества этого художника.

Мерно, подобно волнам моря, колышутся вершины сосновых лесов, убегающих за горизонт на картине **«Лесные дали»**. Величественная панорама лесных массивов показана как бы с высоты птичьего полёта. Справа, слегка наклонясь, стоит одинокая сосна, рядом две каменные глыбы. Пробежав взглядом небольшую солнечную полянку, погружаемся в глухие дебри дремучего бора. Где-то вдалеке, среди тёмной зелени, голубеет лесное озеро или излучина реки. В высоком небе плывут и тают лёгкие облака, отражаясь в зеркальной и сверкающей глади воды. Кажется, всю любовь к Отчизне выразил здесь художник.

В произведениях **Исаака Ильича Левитана** лирические пейзажи порой приобретали ярко выраженное социальное звучание. В них автор нередко поднимался до глубоких идейно-художественных обобщений, затрагивал проблемы большого гражданского звучания. Так, в картине **«Владимирка»** мастерски

И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

И. И. Левитан. Владимирка. 1892 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

раскрыта скорбная тема народного страдания. На первый взгляд ничего, кроме названия, не напоминает об этом. Холодный и серый день. Безлюдно. Только одинокая фигура странницы затерялась в этом безбрежном просторе, над которым нависло мрачное небо с наползающими друг на друга тучами.

Главный художественный образ картины — это разбитая просёлочная дорога, уходящая вдаль. Где-то у самого горизонта она теряется. По обе стороны от неё тянутся поля, а в глубине темнеет лес. Когда-то по этой дороге, звеня кандалами, шли в Сибирь люди, приговорённые к каторжным работам.

Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль, —
Колодников звонкие цепи
Взметают дорожную пыль...
...День меркнет всё боле, — а цепи
Дорогу метут да метут...

А. К. Толстой. Колодники

Образ дороги у Левитана становится символом горя народного. Кажется, что она из края в край пересекла многострадальную Русь, что вдоль и поперёк она исхожена людьми. Вот почему, глядя на эту картину, непременно испытываешь чувство щемящей тоски. Приглушённый, сумрачный колорит картины также помогает передать настроение одиночества и тревоги.

Больших успехов достигли русские мастера исторической живописи: Н. Н. Ге (1831—1894), В. В. Верещагин (1842—1904), В. М. Васнецов (1848—1926), И. Е. Репин (1844—1930) и В. И. Суриков (1848—1916). Их произведения отличают глубокий интерес к национальной истории, судьбе выдающихся исторических личностей, понимание роли народа как основной движущей силы, обращение к важнейшим переломным событиям, умение правдиво раскрыть их во всей полноте и сложности, стремление к психологической трактовке образов.

18.2. Реалистическая живопись И. Е. Репина и В. И. Сурикова

Новое слово в русской реалистической живописи сказали крупнейшие мастера второй половины XIX в. Илья Ефимович Репин и Василий Иванович Суриков.

Среди многих замечательных живописцев **Илью Ефимовича Репина** выделяет особая широта охвата русской действительности, умение дать её глубокий анализ, жизненная убедительность созданных образов. В полотнах художника во всей полноте, противоречиях и многообразии нашла отражение жизнь современной ему России. С неменьшей силой он сумел запечатлеть глубокую драму ушедших в прошлое эпох, создал портреты крупнейших представителей искусства, общественных деятелей, простых крестьян и царствующих особ. В своих произведениях он стремился не только к созданию социально-типических образов, но и к передаче их индивидуальной неповторимости.

К главной теме своего творчества — изображению народа — И. Е. Репин обратился уже в самом начале своего творческого пути. С интересом он наблюдал жизнь «простоватого люда», живущего, по его меткому замечанию, «гораздо искреннее нас». Художника всегда привлекали сильные характеры простых людей из народа, их великолепное знание жизни, мудрость и достоинство, с которым они выносили все тяготы судьбы. О таких людях он говорил с восхищением: «Как ни станет мужик — всё красиво». Вот почему Репину был дорог каждый едва заметный штрих на их лицах, даже в лохмотьях он мог найти живописную привлекательность.

В. Д. Поленов. Портрет художника Ильи Ефимовича Репина. 1879 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

С картины **«Бурлаки на Волге»**, ставшей высшим достижением искусства реализма 1870-х гг., началась его «слава по всей Руси великой». В ней художник отказался от назидания и обличения, привычных для бытовой живописи, и впервые выразил не только страдание людей тяжёлого физического труда, но и грозную общественную силу. С поразительным мастерством Репиным была дана социально-психологическая «биография» народа, воссоздана неповторимая индивидуальность каждого персонажа. В одиннадцати фигурах бурлаков был создан типичный портрет народной Руси, а перед зрителем предстали все сословия русского общества. В письме к В. В. Стасову по поводу этой картины Репин писал: «Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы». Не презрительное отвращение внушали бурлаки автору, а уважение и восхищение их внутренней силой и красотой. По словам Ф. М. Достоевского, на полотне была

И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873 гг. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

раскрыта истинная правда «без особенных объяснений и ярлычков». В величайшую заслугу художнику Достоевский поставил то, что ни один из его бурлаков не кричит с картины: «Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу».

В картине **«Крестный ход в Курской губернии»** Репину удалось создать не только своеобразную энциклопедию русской провинции, но и подняться до глубоких исторических обобщений. В этом монументальном полотне он воплотил образы представителей всех слоёв общества, показал стихийное движение многолюдного потока и в то же время дал чёткую социально-смысловую характеристику каждой группы персонажей. На лицах и в фигурах изображённых можно «прочитать» ханжество и лицемерие, чванливую спесь и самодовольство, рабскую покорность и наивное простодушие. Абсолютной бездуховности и полному равнодушию людей сытых, власть имущих художник противопоставил светлую надежду человека на исцеление и счастье в образе горбуна, которого урядник пытается отогнать дубинкой от пышной праздничной процессии.

Картина «Крестный ход в Курской губернии» замечательна не только силой социального звучания, но и мастерством художественного решения — особенностями композиционного построения и богатством колорита. Неистощимый интерес худож-

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883 гг. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

ника к натуре, влюблённость в реальную жизнь выразились в том, как передана фактура лёгкого шёлка лент и пёстрых ситцев, грубого сукна крестьянских лохмотьев и дорогой жёлтой парчи, горячего песка дороги и выцветшего знойного неба. Всё это красочное разнообразие, освещённое ярким солнцем, объединено в единую цветовую гармонию. Достоинства картины были отмечены В. В. Стасовым, увидевшим в ней, как и в «Бурлаках на Волге», «ту же силу, тот же огонь, ту же правду, ту же глубокую национальность и тот же поразительный талант... одно из лучших торжеств современного искусства». Полотно, выставленное на очередной выставке передвижников, вызвало широкий общественный резонанс.

Многогранный талант И. Е. Репина ярко выразился в *исторических полотнах*, поражающих достоверностью изображения событий и глубиной психологических характеристик. В ушедших в далёкое прошлое событиях он искал кульминационные моменты жизни, драматические ситуации, в которых наиболее полно проявлялась истинная сущность человека. Он мастерски мог показать своих героев в переломные моменты жизни, застать их врасплох, в минуты крайнего напряжения душевных сил. Вместе с тем Репин был щедро одарён способностью ощущать преемственность и проводить параллели между историческим прошлым и современностью.

Так, замысел картины **«Иван Грозный и сын его Иван»** возник в связи с убийством народовольцами Александра II. «Чувства были перегружены ужасами современности», — писал Репин в те дни. «Выход наболевшему в истории» Репин нашёл в изображении страшного мига прозрения сыноубийцы, неожиданно понявшего невозможность изменить что-либо в своей жизни. В картине отчётливо прозвучала мысль о преступности убийства, попрания непреложной заповеди «не убий». Одинаково страшны одиночество и раскаяние скорчившегося старика, пытающе-

И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван. 1885 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

гося приподнять тяжелеющее тело сына, и милосердный жест прощения сына, касающегося слабеющей рукой отца. Многозначность и многоплановость, психологическая глубина произведения никого не могли оставить равнодушными.

Иным, жизнеутверждающим, содержанием наполнена картина **«Запорожцы пишут письмо турецкому султану»**, выразившая стихию народного характера, дух рыцарства и товарищества. С чувством оптимизма Репин сумел передать силу казацкой вольницы, её неиссякаемое чувство юмора и стремление к свободе. Впервые в русской живописи было передано чувство единения народных масс и вождя — предводителя воинского братства. В огромном холсте (203 × 358 см) он создал своеобразный гимн народному духу, целую «симфонию смеха» (*И. Э. Грабарь*). Над этой картиной Репин работал более 15 лет: работа никак не отпускала воображение художника. О её героях он с удовольствием писал В. В. Стасову: «Ну и народец же!!! Голова кругом идёт от их гаму и шуму, с ними нельзя расстаться! Чертовский народ!»

Значительный вклад внёс И. Е. Репин в *искусство портрета*. Успешно развивая лучшие традиции русской живописи, он в каждом произведении этого жанра раскрывал «диалектику души», сложный эмоциональный мир и неповторимые особенности каждого конкретного человека. В каждом портрете художника нашли выражение редкая наблюдательность, психологическая зоркость, стремление к правдивости, неприятие фальши. Репин никогда не «поправлял» индивидуальность, не стремился к её «улучшению» или идеализации, он не любил, когда модели намеренно «позировали ему». В большинстве случаев портрет рождался в атмосфере живого общения, разговоров, а иногда и го-

И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1878—1891 гг.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

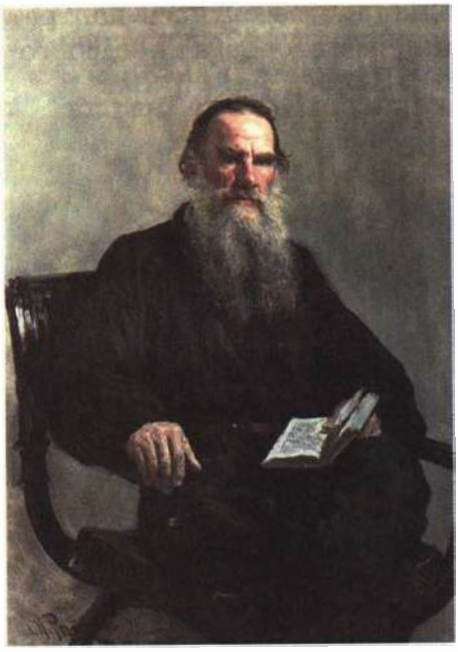
рячих споров. Вот почему так разнообразно их художественное решение.

Репин мог написать портрет за один сеанс, по внезапному порыву, захваченный миром своей модели, но в то же время мог работать долго и мучительно, не раз переписывая и меняя холсты. С исключительной заинтересованностью он писал людей, близких ему по духу, «дорогих нации, её лучших сынов», со многими из них он был связан глубокими дружескими отношениями. Даже тогда, когда он несколько раз писал одно и то же лицо, он открывал в нём что-то новое и неповторимое.

Вершиной портретного искусства художника являются портреты композитора М. П. Мусоргского и **писателя Л. Н. Толстого**, в которых передана «мощь бессмертного духа», впечатление цельности личности и внутренней гармонии.

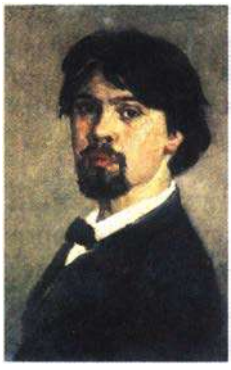
Портрет всегда оставался любимым жанром художника, к нему он обращался на протяжении всей творческой жизни. Исследователи не раз утверждали, что если бы Репин написал только портреты, он и тогда остался великим художником в истории отечественного искусства.

Поистине неисчерпаема многогранность творческого дарования И. Е. Репина, пробовавшего себя не только в живописи, но и в других видах изобразительного искусства. Он много работал в графике, в том числе и как иллюстратор произведений Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и В. М. Гаршина. В скульптуре он успешно разрабатывал форму психологического портрета. Его огромное эпистолярное наследие (переписка с деятелями искусства, занимающая несколько томов) читается как увлекательная повесть о жизни великого человека. Репину также принадлежат замечательные воспоминания-мемуары «Далёкое близкое», выдержавшие более десяти изданий. Невозможно не признать справедливость слов его друга и художественного критика В. В. Стасова: «Репин неисчерпаем». Творческое наследие И. Е. Репина является неотъемлемой частью русской духовной и художественной культуры.



И. Е. Репин. Портрет Л. Н. Толстого. 1887 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Выдающийся вклад в развитие исторического жанра живописи внёс **Василий Иванович Суриков.** Для своих полотен он выбирал исторически значимые, переломные моменты в жизни России, показывал их невероятную сложность, трагизм и психологическую глубину. В полной мере он владел искусством выявлять в конкретных, реальных фактах общие исторические закономерности, показывать истоки внут-



В. И. Суриков. Автопортрет. 1879 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

ренних национальных противоречий. Создавая художественный образ исторического прошлого, он нередко видел его через судьбу отдельной личности, воплотившей «героическую душу своего народа» (*М. В. Нестеров*). В то же время материал для своих картин он черпал из современной действительности, видя в ней подходящие ассоциации, характерные штрихи и значимые детали. Суриков никогда не обличал, не выносил приговоров и не ставил оценок. Во всём, что изображал, он позволял себе только сопереживание и эмоциональную объективность.

Реалистическая направленность и своеобразие его творческого метода заключались в синтезе исторической правды и художественного вымысла. Понятно, что Суриков не мог быть непосредственным свидетелем представленных событий. Создавая свою художественную правду, он мог позволить себе формально отойти от исторической достоверности, но он никогда не делал это безосновательно и нарочито. Если он чувствовал, что может погубить исторический смысл сцены или разрушить её эпический характер, он решительно отказывался от натурализма, передачи «ужаса» и «крови» даже в тех ситуациях, когда, казалось, это было оправданно самим сюжетом.

В строгом смысле о реализме Сурикова можно говорить только по отношению к деталям и обстановке, в которых ему удалось достичь необходимой достоверности и широкого обобщения. Вот почему предметы и вещи в его картинах являются не безмолвными, но очень важными свидетелями истории, одушевлёнными соприкосновением с жизнью человека. За каждой деталью стоит тщательное изучение огромного фактического материала — старинных книг и современных исторических трудов, гравюр и портретов, изделий ремесла, костюмов и оружия. Суриков говорил:

> «В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюдён — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда всё точка в точку — противно даже».

Как мастер исторической живописи Суриков впервые громко заявил о себе в картине **«Утро стрелецкой казни»**, в которой отразил последствия бунта стрельцов, поддержавших в 1698 г. царевну Софью и выступивших против законной власти, принадлежавшей её младшему брату — Петру I. Не кровь и не казнь хотел передать автор в этом произведении, а народную национальную трагедию, рассказать о той страшной цене, которую платит народ, живущий в эпоху перемен и попавший под колесо истории. Драматическое звучание полотна автор видел в «торжественности последних минут», переживаемых стрельцами.

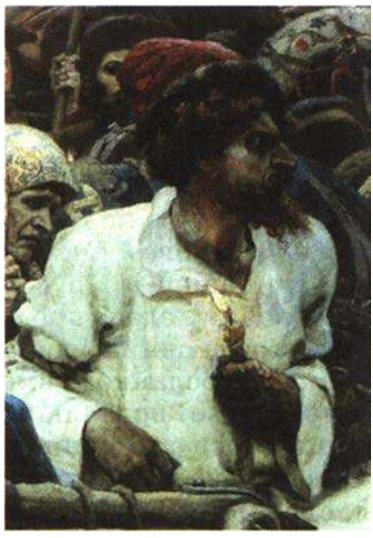
Каждый образ в толпе представляет собой индивидуальный, портретный характер, который создавался в напряжённом поис-

ке натурщиков и в тщательной работе над этюдами. Все стрельцы по-своему переживают трагедию, выражают непокорность, бунтарский дух и возмущение. На их лицах и в позах — целая гамма чувств: угрюмое молчание и горестное прощание, упрямая злоба, тягостное раздумье и тупая покорность.

Эмоциональный центр композиции составляет безмолвный поединок, «дуэль взглядов», противостояние двух главных героев — Петра I и рыжебородого стрельца. Гордо поднята голова непримиримого и не сломленного пытками бунтаря, устремившего свой взор, полный неукротимой ненависти, в сторону молодого царя. Он один не снял перед ним шапку и судорожно сжимает в руках горящую свечу. Пётр I изображён на фоне кремлёвской стены — оплота государственной власти. Во всей его фигуре чувствуются большая внутренняя сила и убеждённость в правоте своей борьбы. В этом противостоянии нет правых и виноватых, у каждого своя обида и своя правда. Размышляя о причинах краха многих начинаний царя-реформатора, автор выражает идею его нравственного поражения и трагической разобщённости с народом.

С большим мастерством Суриковым нарисованы яркие женские характеры, в которых народная трагедия воспринимается особенно ощутимо и эмоционально. Надолго остаются в памяти зрителей старухи, неподвижно сидящие в дорожном месиве на переднем плане, отчаянно плачущая маленькая девочка в красном платочке, истошно кричащая молодая женщина, мужа которой уже ведут на казнь. Несмотря на то что художник в большинстве случаев не показывает их лиц, зрителю передаётся ощущение последней степени их горя и отчаяния. Каждый жен-

В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*



В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагменты

ский образ, созданный живописцем, отличают потрясающая жизненная правда и психологическая убедительность.

Идейному замыслу автора подчинено художественное решение картины. Важную смысловую и композиционную роль играет её архитектурное обрамление. Пёстрым главам и асимметричным формам храма Василия Блаженного противопоставлена строгость мощных кремлёвских стен, а стихийной народной массе — строгая регулярность петровских полков. Верхний край картины с куполами собора Василия Блаженного срезан. Будто обезглавленный, собор воспринимается как символ допетровской Руси и непокорных стрельцов.

В картине трудно найти единый композиционный центр: вокруг некоторых фигур стрельцов образованы отдельные группы, символически воплощающие стихию народного горя. Данные в разнообразных поворотах и ракурсах, все они подчинены строгой внутренней логике, отвечающей авторскому замыслу. Суриков не раз говорил, что композицию «нужно утрясти как следует, чтобы фигуры не разъединялись в картине, а крепко были все связаны между собой». Так что «тесноту» толпы стрельцов можно воспринимать как сознательный авторский приём объединения народа в единый, целостный художественный образ.

Символичен *колорит* картины, в котором холодная гамма голубоватых утренних сумерек разбивается пламенем ярко горящих свечей. С одной стороны, сумеречные краски действительно скрадывали формы и очертания предметов, усиливали холодные и тёмные тона. С другой — они правдиво передавали приглушённые цвета раннего утра, создавали у зрителей особое настроение. «Черноватому» колориту картины Суриков противопоставил алый свет зари, встающий за группой приближённых Петра, и многочисленные яркие пятна красного цвета, символизирующего пролитую кровь стрельцов.

Сравнение человеческой жизни с горящей свечой стало незабываемой художественной аллегорией, одним из самых сильных образных акцентов картины. Мерцание свечей, бросающих свет на белые рубахи осуждённых, и вид потухших свечей, уже

обронённых на землю, усиливают тревожное настроение, воспринимаются как символ угасшей жизни и остановившегося времени.

Картина В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» произвела на зрителей неизгладимое и глубокое впечатление. И. Е. Репин назвал её «могучей», а скульптор М. М. Антокольский увидел в ней «первую русскую историческую картину».

В картине **«Меншиков в Берёзове»** также слышатся отголоски «бессмысленного и беспощадного» «русского бунта». В отличие от «Утра стрелецкой казни» здесь представлена трагедия семьи человека, бывшего некогда одним из самых влиятельных деятелей петровского времени, сосланного вместе с семьёй в далёкий Берёзов. Суриков предлагает зрителю всмотреться в лицо человека, символизирующего для художника целую историческую эпоху. Одинокий «птенец гнезда Петрова», погружённый в свои безысходные думы, словно застыл в тесном, маленьком домике. Величина его фигуры явно контрастирует с размером комнаты, на что обращал внимание автора И. Н. Крамской: «Ведь если Ваш Меншиков встанет, то он пробьёт головой потолок». Но эта композиционная неправильность была вполне оправданна, так как художнику очень хотелось подчеркнуть масштаб личности своего героя. Удивительный контраст камерности пространства и монументального психологического масштаба позволяет художнику добиться целостности образного решения произведения.

В картине ничего не происходит, но на фоне этой бессобытийности рассказ о прошлом и будущем ведут предметы, окружающие людей. Каждую деталь Суриков наполняет глубоким образным смыслом. Топорщатся ещё не отросшие волосы Меншикова, напоминая, что совсем недавно эту голову украшал парик с пышными длинными локонами. В убогом интерьере избы остатки былой роскоши (подсвечник, перстень князя, цепь Марии) и сибирские реалии (шкура медведя, коврик на постели,

В. И. Суриков. Меншиков в Берёзове. 1883 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

оленья душегрея младшей дочери, сапоги князя) выглядят очень красноречиво и выразительно. Свет горящей лампады у древних икон воспринимается как символ, дарующий надежду на перемены к лучшему.

«Я не мыслю себе действия одной исторической личности без народа. Главная моя задача — вытащить народ на улицу», — говорил В. И. Суриков. Именно народу, его способности всей душой откликаться на страдания и боль другого человека посвящена картина **«Боярыня Морозова»**, в которой он отразил мятущийся народный дух России.

Удаль и отвага русского человека в столкновении с природой, его мужество и храбрость в преодолении неслыханных препятствий нашли отражение в произведениях позднего периода творчества Сурикова: «Взятие снежного городка» (1891), **«Покорение Сибири Ермаком»** (1895), «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899) и «Степан Разин» (1906). Каждую из этих картин отличают широта и полифоничность звучания, яркость и насыщенность колорита. Художник действительно умел видеть в природе и передавать на холсте богатейшие нюансы и переходы цвета, поистине новаторским является его стремление к передаче световоздушной среды.

В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

В. И. Суриков также известен как блестящий мастер акварели и портретист. Но многогранность его таланта проявилась именно в историческом жанре, где он сумел создать неповторимый стиль художника, оживившего прошлое.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В одном из писем И. Е. Репин написал: «Окружающая жизнь меня слишком волнует, сама просится на холст». Что особенно волновало художника в окружающей жизни? Каким проблемам современной действительности он отдавал предпочтение? Как в его произведениях выразились гражданская позиция и особенности художественного мировосприятия?

2. И. Н. Крамской отмечал, что «Репин обладает способностью сделать русского мужика именно таким, каков он есть... Только у Репина он такой же могучий и солидный, как он есть на самом деле». Попробуйте подтвердить справедливость этих слов, используя картины И. Е. Репина «Бурлаки на Волге», «Крестный ход в Курской губернии» и портреты крестьян.

3. Что интересовало В. И. Сурикова в историческом прошлом России? Каким темам и почему он отдавал предпочтение? В какой мере можно говорить о современном осмыслении художником исторических событий? Какие личности и почему привлекали творческое воображение В. И. Сурикова? Что вы могли бы сказать об особенностях соотношения реализма и художественного вымысла в его произведениях? В чём общность и различие художественных трактовок исторических событий и личностей в произведениях И. Е. Репина и В. И. Сурикова?

4. В письме к В. В. Стасову И. Е. Репин отмечал, что «Суриков необыкновенно художественен». В чём, с вашей точки зрения, заключается художественное мастерство живописца? Какие открытия принадлежат ему в области колористического и композиционного решения картин?

Творческая мастерская

1. В чём особенность изображения идей народничества в России в конце XIX в. в картинах И. Е. Репина «Арест пропагандиста» (1880—1892); «Отказ от исповеди перед казнью» (1879—1885); «Не ждали» (1884—1888) и др.? Какую «биографию» русского революционера ему удалось создать в своём творчестве?

2. Идеальной портретной моделью для И. Е. Репина оказался Л. Н. Толстой. За 30 лет знакомства с писателем художник выполнил десятки графических и живописных его портретов. Какими художественными средствами автор передаёт внутреннее состояние великого писателя?

3. Художественный критик В. В. Стасов увидел в картине И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» «достойного товарища» «Бурлакам на Волге». Как вы думаете, чем можно объяснить такое сравнение? Что имел в виду критик, причислявший эти картины к жанру «хоровых»? В чём выразилось художественное мастерство, «поразительный талант» их автора?

4. Сравните картины И. Е. Репина «Царевна Софья» и В. И. Сурикова «Меншиков в Берёзове». В чём особенность решения проблемы исторической личности в истории? Каков характер её взаимоотношений с государственной властью? Как художник отвечает на вопрос

И. Е. Репин. Не ждали. 1884—1888 гг. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

о праве отдельной личности решать судьбу всего народа и влиять на ход истории?

5. Что и как может рассказать картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» о жизни различных социальных слоёв Руси XVII в.? Какова её главная идея? В какой мере в ней выражена позиция автора? Почему и как в ней противопоставлены «лик страдания» и «личина глумления»? В чём смысл такого противопоставления?

Темы проектных исследований или презентаций

«Социальная тематика в творчестве русских художников-передвижников».

«Художественное мастерство И. Е. Репина-портретиста»; «В чём неоднозначность трактовки представителей русского общества в картине И. Е. Репина “Крестный ход в Курской губернии”?»; «Почему в картине И. Е. Репина “Запорожцы пишут письмо турецкому султану” современники увидели групповой портрет смеха?»; «Тема бурлачества в творчестве И. Е. Репина и Н. А. Некрасова»; «Художественное мастерство рисунков И. Е. Репина»; «Художественные особенности портретного творчества И. Н. Крамского и И. Е. Репина»; «Непреходящее значение исторических шедевров И. Е. Репина»; «Заочное путешествие в музей-усадьбу И. Е. Репина в Пенатах».

«Народ и личность в творчестве В. И. Сурикова»; «Вклад В. И. Сурикова в развитие исторического жанра живописи»; «Исторические картины В. И. Сурикова: иллюстрации, достоверные реконструкции или художественные интерпретации исторических событий»; «Авторская позиция В. И. Сурикова в его произведениях»; «Петровская эпоха в произведениях В. И. Сурикова»; «Творчество В. И. Сурикова и политическая ситуация в России 1870—1880-х гг.»; «Проблема соотношения государственной власти и народа в творчестве В. И. Сурикова»; «Проблема героя и толпы в произведениях В. И. Сурикова»; «Рус-

И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна в Новодевичьем монастыре. 1879 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

ский человек на переломе истории (по произведениям В. И. Сурикова)»; «Соотношение реализма и художественного вымысла в творчестве В. И. Сурикова»; «Мастерство В. И. Сурикова-портретиста»; «Заочное путешествие в музей-усадьбу В. И. Сурикова в Красноярске».

Книги для дополнительного чтения

Анисов Л. М. Шишкин. М., 2007. (ЖЗЛ).

Байрамова Л. Э. И. И. Шишкин. Мир шедевров. М., 2001.

Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.

Верещагин В. В. Мир шедевров. М., 2002.

Веретенников А. М. Мир Левитана. М., 2003.

Ельшевская Г. В. Жанровая живопись. М., 2003.

Картины о жизни: Русская жанровая живопись середины XIX — начала XX века из частных собраний Москвы и Санкт-Петербурга. Русский музей. СПб., 2007.

Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. М., 1991.

Маковский С. К. Силуэты русских художников. М., 1999.

Мамонтова Н. Н. Василий Суриков // «Великие имена». Вып. 16. М., 2007.

Машковцев Н. Г. Суриков. М., 1994

Неведомский М. П. И. Е. Репин. А. И. Куинджи. М., 1997.

Нестерова Е. В. «Боярыня Морозова». СПб., 2000.

Передвижники / сост. Р. Д. Конечна, Н. А. Топурия, М. П. Лазарев, А. Е. Завьялова. М., 2003.

Порудоминский В. И. Крамской. М., 1974. (ЖЗЛ).

Постникова Т. В. Суриков. М., 2008. (Галерея гениев).

Пророкова С. А. Репин. М., 1997.

Репин И. Е. Далёкое близкое. Л., 1986.

Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных выставок. М., 1989.

Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.

Стернин Г. Ю. Два века: очерки русской художественной культуры. М., 2007.

Турков А. М. Левитан. М., 2001.

Чурак Г. С. Илья Репин // «Великие имена». Вып. 11. М., 2007.

Шувалова И. Н. Архип Куинджи в Русском музее: альманах. СПб., 2007.

Экштут С. А. Шайка передвижников: История одного творческого союза. М., 2008.

Юденкова Т. В. Илья Репин. М., 2005.

Яковлева Н. А. Русская историческая живопись. М., 2005.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*передвижники*) — http://artclassic.edu.ru/; http://www.tphv-historv.ru/persons/Vasilijj-Surikov.html

Товарищество передвижных художественных выставок — http://ru.wikipedia.org/wiki/

И. Е. Репин — http://ilyarepin.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/repin_ie; http://iskusstvo-tv.ru/Museum/Musei-Usadba-Repina-Penati-film.html

В. И. Суриков — http://artsurikov.ru/; http://www.surikov-online.ru/; http://www.youtube.com/watch?v=GwXgwsrbjY8&lr=1; http://www.youtube.com/watch?v=wW8IDhdazpw&feature=related

Глава 19 Развитие русской музыки во второй половине XIX века

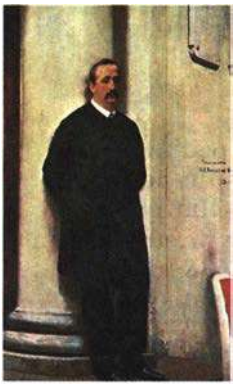
Русская музыка XIX в. — это яркая и блистательная эпоха в развитии художественной культуры, связанная с формированием национальной композиторской и исполнительской школы. Приобщение к лучшим музыкальным достижениям Западной Европы благотворно сказалось на общем характере развития русской музыки, а самобытность и оригинальность во многом определяли следование народным традициям.

В XIX в. сложились новые жанры вокальной и симфонической музыки. Большие успехи были достигнуты в оперном искусстве. Творчество таких замечательных русских композиторов, как М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, вошло в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

19.1. Композиторы «Могучей кучки»

Лучшие музыкальные традиции М. И. Глинки были продолжены в творчестве композиторов, вошедших в историю русской музыкальной культуры под названием «Могучая кучка». Творческое содружество композиторов было представлено такими именами, как М. А. Балакирев (1836/37—1910), Ц. А. Кюи (1835—1918), М. П. Мусоргский (1839—1881), А. П. Бородин (1833—1887) и Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908).

Организатором и идейным вдохновителем этого дружеского союза, созданного в конце 1850-х гг., стал **Милий Алексеевич Балакирев** — замечательный пианист и композитор, сумевший объединить вокруг себя не только любителей музыки, но и талантливых исполнителей и композиторов. Его незаурядные способности, превосходные исполнительские и артистические данные, разносторонние музыкальные познания и острый, проницательный ум приводили в восхищение и обеспечили ему незыблемый авторитет.



И. Е. Репин. Портрет А. П. Бородина. 1887 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

М. А. Балакирев — автор многих замечательных произведений. Им созданы музыка к трагедии Шекспира «Король Лир» (1858—1861), симфонические поэмы «Тамара» (1882) на стихи М. Ю. Лермонтова, «Русь» (1887) и «В Чехии» (1905), «Испанская увертюра» (1886), «Увертюра на темы трёх русских песен» (1858). Для фортепиано, своего любимого музыкального инструмента, он создал великолепную фортепианную восточную фантазию «Исламей» (1869), навеянную впечатлениями от путешествий по Кавказу. Сорок романсов («Грузинская песня», «Песня Селима», «Песня золотой рыбки»), сонаты, мазурки, ноктюрны и вальсы, сборники русских песен являются лучшими достижениями композитора.

Александр Порфирьевич Бородин, будучи крупным учёным-химиком, отдавал всё своё время научным исследованиям. По его собственному признанию, сочинять музыку ему приходилось лишь в период болезни. Творческое наследие композитора невелико, но существен его вклад в развитие русской музыкальной культуры. Произведения Бородина составляют славу и гордость отечественной музыки. Их отличают богатырский размах и эпическое величие, яркая красочность и удивительная простота. Это три классические симфонии (1867, 1876 («Богатырская») и 1887), камерная музыка, 15 романсов на стихи русских поэтов (в их числе следует выделить романс на пушкинские стихи «Для берегов отчизны дальной», 1881).

Единственная **опера «Князь Игорь»** (1869—1887), над созданием которой Бородин работал 18 лет, стала одним из самых ярких достижений русского оперного искусства. Основой для её создания послужил выдающийся памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», созданный в конце XII в. После смерти композитора опера была завершена его друзьями — Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым. Блестящий успех произведения на сцене Мариинского театра в Петербурге в 1890 г. лишь подтвердил исключительное место А. П. Бородина в истории русской музыкальной культуры.

И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Необозримо и уникально творческое наследие **Модеста Петровича Мусоргского**, одного из выдающихся русских композиторов XIX в. Его недолгая жизнь была отмечена яркими произведениями в области симфонической и оперной музыки. Окончив школу гвардейских прапорщиков, он отказался от блестящей военной карьеры и в 1858 г. вышел в отставку с единственной мыслью — всецело посвятить себя музыке.

Творчество Мусоргского развивалось под влиянием русской народной песни и лучших традиций

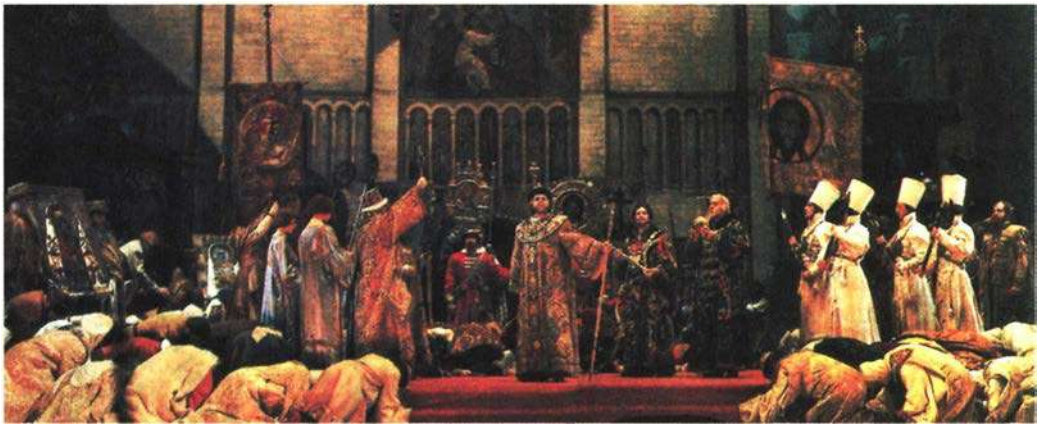
народного искусства. По мнению композитора, музыка призвана отражать реальную жизнь простого человека со всеми её радостями и невзгодами. Правда жизни стала творческим девизом композитора. Не случайно он подчёркивал:

> «Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солона; смелая, искренняя речь к людям... вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чём боялся бы промахнуться».

Один за другим он создаёт целый ряд музыкальных шедевров, знаменующих собой новую эпоху в истории музыкального искусства. Первым крупным программным произведением Мусоргского стала симфония **«Ночь на Лысой горе»** (1867) по мотивам народных сказаний о таинственной ночи накануне дня Ивана Купалы, когда нечистая сила особенно опасна. В музыке он сумел воплотить те народные поверья, которые ему приходилось не раз слышать в детстве.

Несомненный интерес представляет большая фортепианная сюита **«Картинки с выставки»** (1874), созданная под впечатлением посмертной выставки художника и архитектора В. А. Гартмана (1834—1873), одного из ближайших друзей композитора. В кратчайшие сроки, всего за три недели, им были написаны десять фортепианных пьес, объединённых одной общей идеей. Радостные и светлые мотивы здесь переплетаются со скорбными и тревожными настроениями. Красочные музыкальные зарисовки лиможского рынка, римских катакомб, избушки на курьих ножках сменяются торжественной пьесой «Богатырские ворота», прославляющей силу и мощь русских витязей. Перезвон колоколов и хоровое пение придают музыке особенно торжественный характер.

Большой популярностью пользовалось песенно-романсовое творчество Мусоргского. Не раз он обращался к известным произведениям русских поэтов, да и сам сочинял стихотворные тексты. По-прежнему любимы в народе его песни на стихи Н. А. Некрасова «Калистрат» и «Колыбельная Ерёмушки». В последние годы им была написана замечательная сатирическая песня «Блоха», которая стала особенно известна благодаря мастерскому исполнению Ф. И. Шаляпина.



Сцена из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»

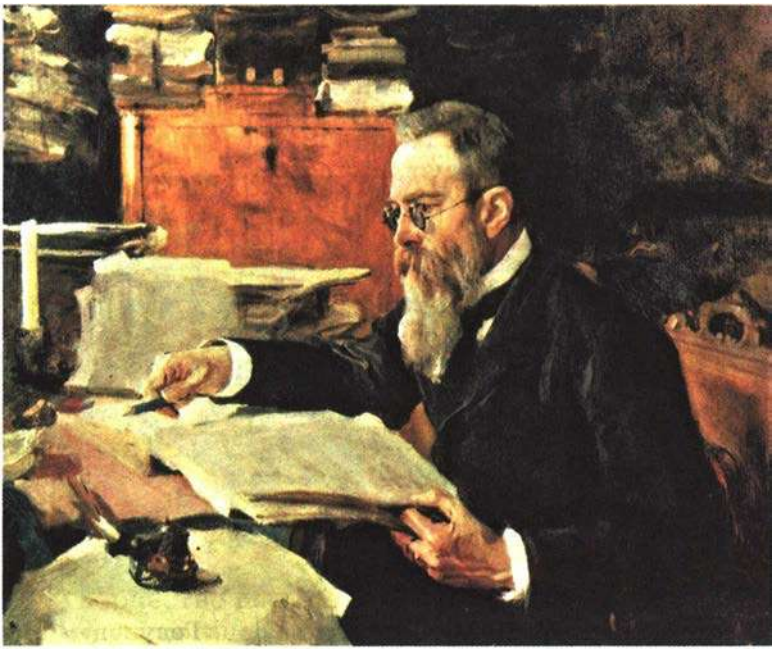
В историю отечественной и мировой музыкальной культуры Мусоргский вошёл и как автор двух больших опер — **«Борис Годунов»** (1869—1872) и **«Хованщина»** (1872—1880), в которых он обращается к историческому прошлому русского народа. В предисловии к изданию партитуры оперы «Борис Годунов» Мусоргский писал:

> «Я разумею народ как великую личность, одушевлённую единой идеей».

Эти слова композитора стали ключом к пониманию его главных творческих задач. Оперы положили начало развитию так называемой «народной музыкальной драмы». В них воссоздан колорит далёкой исторической эпохи, народ впервые становится подлинным героем, а не фоном, на котором разворачивается действие. Мусоргскому принадлежит и комическая опера **«Сорочинская ярмарка»** (1874—1880), созданная по одноимённой повести Н. В. Гоголя. Определяя мировое значение творчества Мусоргского, Д. Д. Шостакович писал:

> «Благотворное влияние нашего великого композитора давно вышло за пределы России, оно во многом определяет наиболее передовые течения мирового музыкального искусства».

Яркая страница русской музыкальной культуры XIX в. связана с творчеством **Николая Андреевича Римского-Корсакова**. Начало его музыкальной карьеры было блистательным. В 1867 г. он пишет симфоническую картину **«Садко»** по мотивам известной новгородской былины. В «сказке-небывальщине» (именно так определил её жанр сам композитор) воссозданы картины городской жизни Господина Великого Новгорода. Они сменяются удивительными приключениями гусляра Садко во владениях Царя Морского. Величествен образ океана: то безмятежно-спокойный, то мощный и грозный, готовый в любую минуту превратиться в неукротимую морскую стихию. Гусельный перезвон



В. А. Серов. Портрет Н. А. Римского-Корсакова. 1898 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Садко завораживает и очаровывает всех обитателей подводного царства: пляшут в тон музыке беспечные золотые рыбки, пускаются в весёлый перепляс гости на пиру Царя Морского, звучит праздничная величальная песня. Неожиданно раздаётся резкий громовой аккорд — это Садко обрывает струны на гуслях... Прекрасная музыка Н. А. Римского-Корсакова никого не оставила равнодушным.

Через год композитор пишет симфоническую картину **«Антар»** (1868) на сюжет арабских народных сказок. Восточный колорит в ней был передан с удивительной красочностью и наглядностью. Зримые картины унылой Аравийской пустыни, полёт гигантской фантастической птицы, дивный образ пери Гюль-Назар — доброй волшебницы, яростная битва и блаженная смерть Антара в объятиях возлюбленной надолго запомнились слушателям.

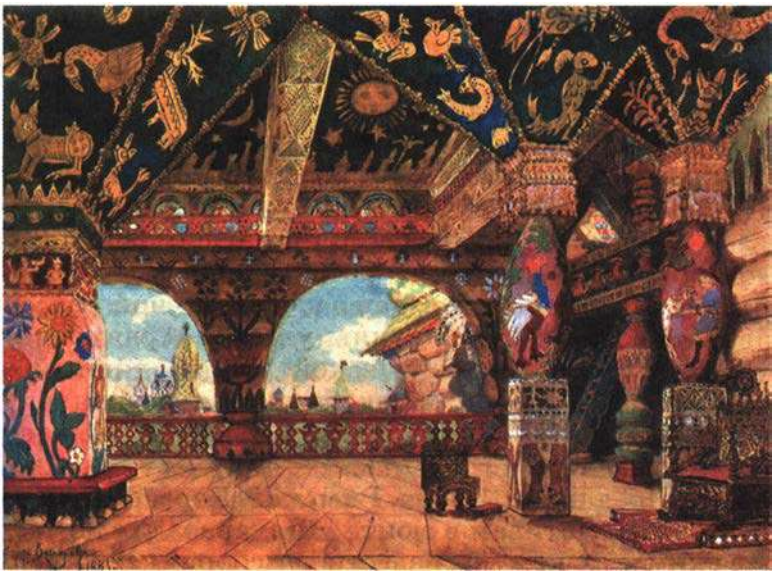
Позднее, в 1888 г., Римский-Корсаков вновь обратился к восточным мотивам в сюите **«Шехеразада»** по средневековым арабским сказкам из известного сборника «Тысяча и одна ночь». Каждая из четырёх частей сюиты рассказывала об удивительных, волшебных приключениях мореплавателей и чудесных событиях на море и на суше. Лёгкая, пленительная музыка арфы и одинокой скрипки создавала образ главной героини, юной и прекрасной рассказчицы сказок Шехеразады.

Романтический период в творчестве Римского-Корсакова был не столь продолжительным, его влекли героические страницы исторического прошлого русского народа. В 1872 г. он создаёт первую оперу **«Псковитянка»** на сюжет пьесы поэта и драматурга Л. А. Мея (1822—1862). Эпоха царствования Ивана Грозного, тревога, напряжённая драматическая борьба чувств, стихия русской вольницы, неукротимость гнева народного переданы в музыке оперы. Картины из жизни царского опричника в ту же историческую эпоху воссозданы в опере **«Царская невеста»** (1898).

Ещё не раз Римский-Корсаков обратится к истории. В опере **«Сказание о невидимом граде Китеже»** (1904) отражены события жестоких времён монгольского нашествия на русские земли. Образ невидимого и недоступного врагам великого града Китежа отражал мечты русского народа о мирной и счастливой жизни. Знаменитый симфонический антракт «Сеча при Керженце» стал едва ли не лучшим музыкальным изображением битвы в истории мировой музыкальной культуры. Поэтический образ русской женщины Февронии, созданный с помощью плавных, торжественных мелодий, раскрывал глубокие нравственные и философские проблемы этого произведения.

Мир русских народных сказок всегда привлекал Римского-Корсакова. Из 15 опер семь посвящены сказочным и легендарным сюжетам: Снегурочке, дочери Мороза и Весны, которая захотела жить среди людей (**«Снегурочка»**, 1881), о царе Салтане и Царевне Лебеди (**«Сказка о царе Салтане...»**, 1900), о царе Додоне и Шемаханской царице (**«Золотой петушок»**, 1907), о злом Кащее (**«Кащей Бессмертный»**, 1902).

Художественные произведения русских писателей не раз вдохновляли Н. А. Римского-Корсакова на создание опер. По-



В. М. Васнецов. Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». 1885 г.

вести Н. В. Гоголя, одного из любимейших писателей композитора, послужили источником для написания опер **«Майская ночь»** (1879) и **«Ночь перед Рождеством»** (1895). Романтические картины чудной украинской природы, необыкновенно яркие бытовые сценки, окрашенные тонким юмором, весёлые плясовые и обаятельные колыбельные мелодии отличают эти оперные произведения. Опера **«Моцарт и Сальери»** (1897) по мотивам трагедии А. С. Пушкина обращена к сложнейшим человеческим чувствам и переживаниям. Главная мысль пушкинского произведения, выраженная в словах Моцарта о том, что «гений и злодейство две вещи несовместные», была мастерски воплощена в музыке.

Всеобщее признание получило и романсовое творчество Римского-Корсакова. Ему принадлежит около восьмидесяти произведений этого жанра на стихи А. С. Пушкина, А. Н. Майкова, А. К. Толстого. Среди них такие шедевры, как «Редеет облаков летучая гряда», «Ненастный день потух», «Не ветер, вея с высоты» и др.

19.2. «Музыкальная исповедь души»: творчество П. И. Чайковского

Пётр Ильич Чайковский (1840—1893) прожил короткую — всего 53 года, — но удивительно яркую жизнь, а в обширном списке созданных им произведений мы найдём десять опер, три балета, шесть симфоний, девять программных симфонических произведений, концерты, сюиты, квартеты, музыку к драматическим спектаклям, более ста романсов и множество других сочинений.

Чайковскому принадлежат слова:

> «Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых; она является к тем, которые призывают её».

Развивая музыкальные традиции западноевропейских романтиков, испытав влияние Венской классической школы и

Н. Д. Кузнецов. Портрет П. И. Чайковского. 1893 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

русских композиторов «Могучей кучки», Чайковский сумел обрести свой неповторимый и оригинальный стиль, определивший его особое, выдающееся место в истории мировой музыкальной культуры. Невозможно осветить все страницы его творческой биографии, а потому обратимся лишь к некоторым из них.

В области *симфонической музыки* Чайковский разработал жанр программной симфонической поэмы («фантазии», или «увертюры-фантазии», по определению самого композитора) и «классической» симфонии в четырёх частях. Программами для симфонических «фантазий» служили литературные произведения Данте (**«Франческа да Римини»**, 1876), У. Шекспира (**«Ромео и Джульетта»**, 1869; **«Буря»**, 1873; **«Гамлет»**, 1888) и Дж. Байрона (**«Манфред»**, 1885). В каждой из них легко угадывался литературный источник, чувствовалось стремление композитора как можно точнее воссоздать в музыке художественные образы.

Из шести созданных симфоний особой популярностью пользуются **Четвёртая** (1877), **Пятая** (1888) и **Шестая** (1893), которые одновременно несут в себе трагическое начало и светлый оптимизм.

> «“Музыкальная исповедь души”, — по словам самого композитора, — изливается посредством звуков... подобно тому, как лирический поэт высказывается стихами. Разница только в том, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения...»

Трагическое одиночество человека с горячим и трепетным сердцем, его разлад с окружающей действительностью пронизывают музыкальную ткань этих симфонических произведений. В то же время в них переданы устремлённость героя к светлой мечте, гармонии и идеалу, торжество человека над жизненными обстоятельствами и превратностями судьбы. В симфониях Чайковского особенно ощутимо философское осмысление сущности бытия, проблем жизни и смерти, счастья и красоты.

Значительное место в творчестве Чайковского занимают *оперы*. Долог и мучителен был поиск собственных путей в создании лирико-психологической музыкальной драмы. Лучшие оперные произведения композитора — «Евгений Онегин» (1878) и «Пиковая дама» (1890).

В опере **«Евгений Онегин»** Чайковский сосредоточил внимание на изображении душевных переживаний героев. В сцене письма Татьяны удивительно точно и тонко отражены душевное смятение героини, её чувство зарождающейся любви к Онегину. Неподдельно искренни и эмоциональны переживания Ленского в *ариозо* (сольный музыкальный номер в опере, обычно меньше арии) «Я люблю Вас, Ольга!» и в знаменитой арии «Что день грядущий мне готовит?».

Сцена из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»

Темы судьбы, беспощадной к человеку, злой и коварной Графини, безудержной страсти Германна к картам и его искренней любви к Лизе мастерски разработаны Чайковским в опере **«Пиковая дама»**. В музыке блестяще переданы идея губительной власти денег, лживая атмосфера высшего света, способного сломить даже незаурядного человека. В заключительном ариозо Германна «Что наша жизнь? Игра!» звучит мотив справедливого возмездия за бесчестный поступок и недостойное поведение.

Сказочно-романтическим светом озарена *балетная музыка* П. И. Чайковского, в которой он выступил не только как блестящий реформатор, но и как первооткрыватель. Если раньше в балетных спектаклях основное внимание уделялось хореографическому мастерству и виртуозности танцовщиков, то теперь музыка начинает играть важнейшую роль в организации драматургического действия. Музыкальные образы **«Лебединого озера»** (1876) развивались в соответствии с принципами оперного и симфонического искусства. Музыка к «Лебединому озеру» была просто замечательна. Музыкальный критик Г. А. Ларош писал:

> «По музыке “Лебединое озеро” — лучший балет, который я когда-нибудь слышал... Мелодии одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее, льются как из рога изобилия; ритм вальса, преобладающий между танцевальными номерами, воплощён в таких разнообразных грациозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изобретение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блистательного испытания... г. Чайковский подметил особенности балетного стиля и... снова высказал ту гибкость, которая составляет одно из драгоценнейших достояний творческого таланта. Его музыка — вполне балетная музыка, но вместе с тем вполне хорошая и интересная для серьёзного музыканта».

Оригинальная афиша премьеры оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»

В 1889 г. Чайковский создаёт музыку к балету **«Спящая красавица»** по мотивам сказки французского писателя Ш. Перро. Спустя несколько лет он пишет музыку к двухактному балету-феерии **«Щелкунчик»** (1892). В созданном фантастическом мире автор воплотил вечные проблемы борьбы добра и зла, веру в победу светлых идеалов радости

Сцена из балета П. И. Чайковского «Спящая красавица»

и любви. Форма аллегории оказалась наиболее подходящей для воплощения художественного замысла композитора. В ночь весёлого рождественского праздника зажигается ёлка, оживает мир детских игрушек. В плавном вальсе искрятся и кружатся лёгкие снежинки, наполняя всё ярким светом гармонии, покоя и красоты. Работая над музыкой к балетным спектаклям, Чайковский произнёс однажды знаменательные слова: «Балет — та же симфония». Они и станут его главным открытием в создании балетной музыки.

Широко известны фортепианные пьесы Чайковского «Детский альбом» и «Времена года». Цикл пьес **«Времена года»** (1876) свидетельствует об удивительном музыкально-живописном таланте композитора, сумевшего создать картины родной русской природы.

Большую художественную ценность представляют *романсы* Чайковского. Их отличают искренность лирического чувства, интонации русской народной песни и бытового романса. Давно стали шедеврами его проникновенные произведения в этом жанре: «День ли царит...» на слова А. Н. Апухтина, «То было раннею весной...», «Благословляю вас, леса...» и «Средь шумного бала...» на слова А. К. Толстого. Хорошо известны и вариации русских народных песен «Кабы знала я, кабы ведала...», «Я ли в поле да не травушка была...». Многие из этих маленьких музыкальных поэм, драматических монологов и лирических миниатюр исполнялись лучшими певцами в крупнейших концертных залах мира.

Традиции П. И. Чайковского в музыке в дальнейшем успешно развивали А. К. Глазунов (1865—1936), С. И. Танеев (1856—1915), Н. Г. Рубинштейн (1835—1881) и С. В. Рахманинов (1873—1943).

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие музыкальные традиции М. И. Глинки получили дальнейшее развитие в творчестве композиторов «Могучей кучки»? Какие задачи и почему они решали в своих произведениях? Какие открытия и заслуги в развитии музыкальной культуры им принадлежат? Чем можно объяснить их особый интерес к оперному жанру?

2. Какими достижениями П. И. Чайковский обогатил отечественную и мировую музыкальную культуру? Какое отражение в созданных им произведениях находит мир чувств и переживаний человека, сказочная фантастика и вдохновенный лиризм? В каких жанрах им были созданы непревзойдённые шедевры?

Творческая мастерская

1. Познакомьтесь с историей создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». В чём и как выразилась её связь с литературным первоисточником? Послушайте арии Игоря «Ни сна, ни отдыха измучен-

ной душе» и половецкого хана Кончака. Как в них созданы характеры этих героев? Как в «Половецких плясках» композитору удалось передать ритмические и мелодические особенности музыки Востока? Какие чувства выражены в плаче Ярославны?

2. Послушайте романс А. П. Бородина «Для берегов отчизны дальной...» на стихи А. С. Пушкина. По словам композитора, он был написан под впечатлением от смерти Мусоргского. Какой музыкальный образ в память о горячо любимом человеке создан в этом произведении?

3. В чём общность тем, сюжетов и идей, выраженных в музыке, литературе и живописи второй половины XIX в.? Можно ли утверждать, что искусство этого времени отвечало требованиям реализма?

4. В чём заключается художественная ценность романсового творчества П. И. Чайковского? В какой мере к нему применимо определение «музыкальной исповеди души», принадлежащее композитору? Какими средствами в нём выражено единство музыки и поэтического текста?

5. Какова стилистика балетной музыки П. И. Чайковского? Почему он отдавал предпочтение романтическим и сказочным сюжетам? Можно ли согласиться с тем, что созданные им фантастические, волшебные образы являются отражением реальной действительности?

Темы проектных исследований или презентаций

«Музыкальные достижения композиторов “Могучей кучки”»; «История создания оперы А. П. Бородина “Князь Игорь” и её литературный источник»; «Русский национальный характер в народных музыкальных драмах М. П. Мусоргского»; «Правда жизни действительной в творчестве М. П. Мусоргского»; «Опера “Борис Годунов” и одноимённая трагедия А. С. Пушкина (опыт сравнительного анализа)»; «Эволюция оперного творчества М. П. Мусоргского»; «Художественные открытия в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова»; «История постановки оперы “Снегурочка” Н. А. Римского-Корсакова»; «Шедевры романсового творчества Н. А. Римского-Корсакова»; «Заочная экскурсия в музей Н. А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге».

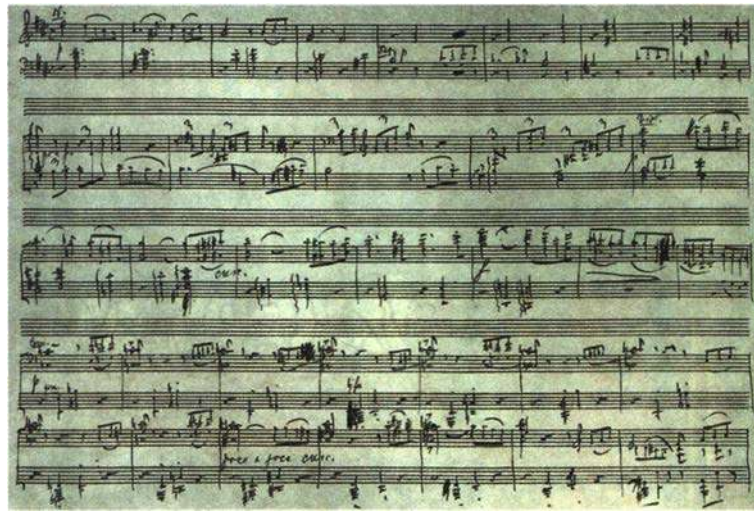
«Характерные особенности балетной музыки П. И. Чайковского»; «Лирическое начало в музыке П. И. Чайковского»; «Художественное воплощение темы любви и рока в опере П. И. Чайковского “Пиковая дама”»; «Мир чувств и переживаний человека в симфонической музыке П. И. Чайковского»; «Единство музыки и поэтического текста в романсах П. И. Чайковского»; «Творчество А. С. Пушкина в музыкальных произведениях П. И. Чайковского»; «Заочная экскурсия в музей П. И. Чайковского в Клину».

Партитура оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». Титульный лист первого издания

Книги для дополнительного чтения

Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский. М., 1985.

Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1979.



Страница автографа фортепианного клавира балета «Лебединое озеро». 1877 г.

Белоусова С. С. Русская музыка второй половины XIX века. М., 2003.

Гордеева Е. М. Композиторы «Могучей кучки». М., 1985.

Енукидзе Н. И. Русская музыка конца XIX — начала XX века. М., 2002.

Ильин М., Сегал Е. А. Александр Порфирьевич Бородин. М., 1989.

Калинина Н. А. П. И. Чайковский. М., 1988.

Крюков А. Н. «Могучая кучка». Л., 1977.

Кунин И. Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1983.

Оржеховская Ф. М. Пять портретов: повести о русских композиторах. М., 1971.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982.

Соловцов А. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков: очерк жизни и творчества. М., 1984.

Третьякова Л. С. Русская музыка XIX века. М., 1976.

Фрид Э. Л. Модест Петрович Мусоргский. Л., 1987.

Чайковский П. И. Дневники. Екатеринбург, 2000.

Интернет-ресурсы

Единая коллекция ЦОР (*русская классическая музыка*; *А. П. Бородин*, *М. П. Мусоргский*, *Н. А. Римский-Корсаков*; *музыкально-литературная композиция в творчестве П. И. Чайковского*) — http://school-collection.edu.ru/

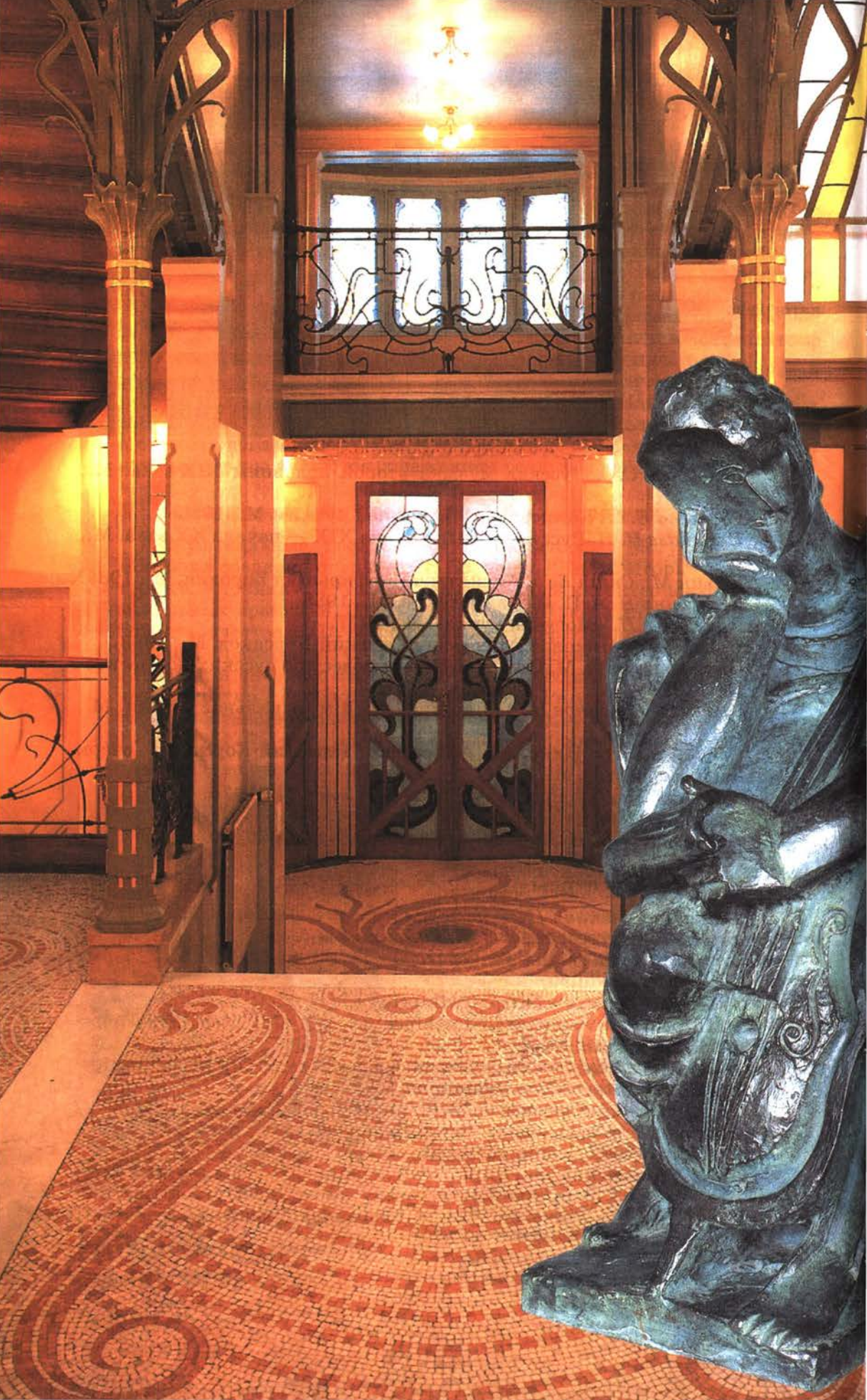
«Могучая кучка» — http://wikipedia.org/wiki/

А. П. Бородин — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.classic-music.ru/borodin.html

М. П. Мусоргский — http://www.mussorgsky.ru; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.belcanto.ru/mussorgsky.html

Н. А. Римский-Корсаков — http://www.rimskykorsakov.ru/; http://ru. wikipedia.org/wiki/; http://www.rimski_korsakov.narod.ru/rus.html; http://www.belcanto.ru/rimsky. html

П. И. Чайковский — http://www.tchaikov.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.tchaikovsky-research.net/; http://univertv.ru/video/iskusstvo/muzyka/pi_tchajkovskij_chast_1/



II Искусство конца XIX–XX века

Конец XIX — начало XX в. — время «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей» (*А. А. Блок*), научно-технического прогресса и острых политических катаклизмов, оно обусловило глубокие и серьёзные изменения в искусстве, определило новые и оригинальные пути его развития. Уникальность художественной ситуации этого времени заключалась в том, что, в отличие от предшествующих эпох, практически одновременно с реализмом возникают и складываются новые стили, течения и направления, нередко вступающие с ним в противоречие.

Этот противоречивый процесс в полной мере отражает характерные особенности своего времени. Он не лишён логики, имеет общие тенденции развития, подчиняется определённым закономерностям и правилам. С одной стороны, искусство XX в. воспринимается как отказ от старых художественных традиций, попытка творчески переосмыслить классическое наследие прошлого, а с другой — как смелые новации, эксперименты, не ограниченные какими бы то ни было рамками и условностями. Никогда ещё художник не был так раскрепощён и свободен в своём творчестве, впервые он получил реальную возможность ориентироваться на собственный вкус и пристрастия.

Художественной культуре XX в. оказалась очень близка идея синтеза искусств. «Семья муз» пополнилась новыми видами: кинематограф, телевидение, видео, компьютерная графика, дизайн стали характерными приметами этого времени. Картина развития искусства XX столетия сегодня не может претендовать на исчерпывающую полноту.

Глава 20 Импрессионизм и постимпрессионизм в живописи

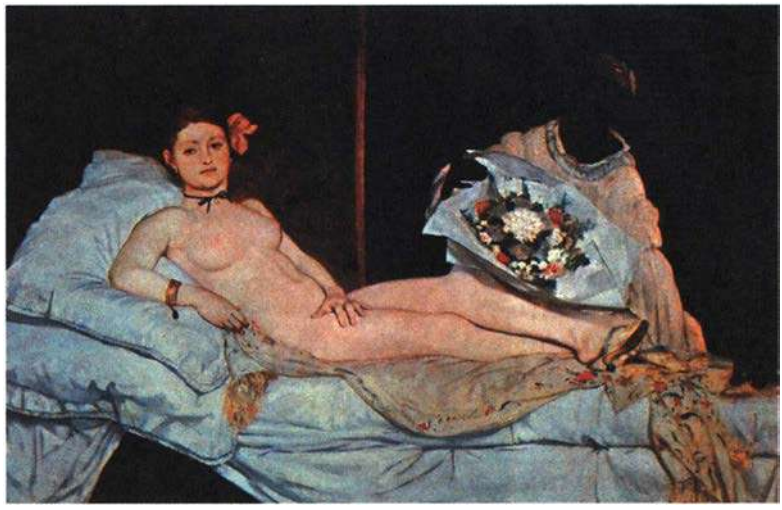
Париж, 1863 год, Дворец промышленности... Жюри знаменитого Салона — художественной выставки, ежегодно проходящей здесь, — отклоняет около семидесяти процентов представленных работ... В разразившийся скандал пришлось вмешаться самому императору Наполеону III. Познакомившись с отвергнутыми полотнами, он милостиво разрешил представить их в другой части Дворца промышленности. Так 15 мая 1863 г. была открыта выставка, сразу же получившая выразительное название «Салон Отверженных».

Годами приученная к официальному академическому искусству публика пребывает в полном недоумении... Взрыв хохота вызывает «неприличная» картина **Эдуарда Мане «Завтрак на траве»**, на которой изображены две обнажённые женщины рядом с двумя мужчинами, одетыми в современные чёрные сюртуки... Они спокойно беседуют под сенью деревьев, совершенно не стесняясь своего вида.

Ещё через два года Мане выставляет картину **«Олимпия»**. Многочисленная охрана бессильна перед натиском разъярённой толпы. На следующий день картину размещают так высоко, чтобы возмущённая публика не смогла в ярости пронзить её острым зонтиком. С картины в зал смотрит молодая обнажённая женщина с чёрной бархоткой на шее. В ней публика без особого труда узнаёт известную парижскую гризетку. Критики и пресса захлёбывались от негодования.

На защиту картины встали очень немногие, в их числе — писатель Эмиль Золя:

Э. Мане. Завтрак на траве. 1863 г. *Музей Орсе, Париж*



Э. Мане. Олимпия. 1863 г. *Музей Орсе, Париж*

«Он познакомил нас с Олимпией, девушкой наших дней, которую он встречает на тротуарах, кутающей свои худые плечи в холодную полинявшую шаль... Место господину Мане в Лувре уже обеспечено».

20.1. Художественные искания импрессионистов

Понадобилось немало лет, чтобы сбылось это пророчество. Вокруг Мане объединилось немало талантливых художников, которые, как и он, не признавали официальное искусство и решили идти своим путём. Среди них — Клод Оскар Моне (1840—1926), Камиль Писсарро (1830—1903), Пьер Огюст Ренуар (1841—1919), Альфред Сислей (1839—1899), Эдгар Дега (1834—1917) и др. Битва за новое искусство продолжалась вплоть до 1886 г., когда состоялась последняя, восьмая выставка этих художников.

Критики, сосредоточив всю свою ярость на «неприличиях» сюжетов, не заметили того нового, что уже содержали картины единомышленников Эдуарда Мане. Свежий воздух, яркий солнечный свет, радостное, счастливое настроение человека, жизнь которого органично сливалась с ритмом больших городов и лирических пейзажей. Художники сумели убедить своих современников в том, что магические эффекты света и воздуха значат в живописи гораздо больше, чем сюжет.

В отличие от романтиков и реалистов, они уже были не склонны изображать историческое прошлое. Сферой их интересов была современность. Жизнь маленьких парижских кафе, шумные улицы, живописные берега Сены, железнодорожные вокзалы, мосты, неприметная красота сельских пейзажей и небольших деревушек становятся главными объектами изображения. Художники больше не желают затрагивать острые социальные проблемы и выносить свой приговор общественным событиям и явлениям. Максимилиан Волошин очень точно определил общую тональность нового искусства:

К. Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872 г. *Музей Мармоттан, Париж*

«Зарождение импрессионизма было радостно, как ранняя весна. Первые импрессионисты вышли на свет из тёмной комнаты и по-детски радовались свету, краскам».

Своим названием импрессионизм был обязан картине **Клода Моне «Впечатление. Восход солнца»**. В ней запечатлён краткий момент, когда огромный оранжевый шар выплывает из-за облака в полумгле раннего утра. Его алые отсветы, отражаясь в реке, трепещут на водной поверхности. Сизо-молочная дымка тумана окутала предметы, находящиеся в бухте. Кругом всё так непостоянно и зыбко, что невозможно различить границы между небом, берегом и рекой. Кажется, будто множество маленьких лодочек плавает в огромном космическом пространстве. Но через минуту, когда рассеется туман, это впечатление исчезнет и всё вокруг примет совершенно иной вид...

Критик Луи Леруа нашёл это название картины чрезвычайно забавным. Его, как и многих других, раздражало, что на полотне ничего невозможно было разглядеть. Моне только пожимал плечами и говорил: «Жалкие слепцы, которые хотят чётко разглядеть всё сквозь дымку». Однако вскоре слово «импрессионизм» (фр. impression — впечатление), произнесённое в насмешку, стало относиться к творчеству художников, работавших в этой манере.

Выдвинув собственные принципы восприятия и отображения окружающего мира, они создали новый живописный язык, основанный на некоторых общих положениях и стилистических особенностях. Художников-импрессионистов объединяло субъективное переживание света, цвета, тени, отражений на поверхности предметов. Им стал важен не сам сюжет, а его чувственное восприятие, то впечатление, которое он мог произвести на зрителей. Это мог быть стог сена, освещённый лучами утреннего или вечернего солнца, куст сирени, не успевший сбросить влажные капли только что прошедшего дождя, неровная каменная

поверхность готического собора, разноцветные тени от предметов в полуденные часы, движение снующей по улице толпы.

В творчестве художников-импрессионистов подвижность и изменчивость мира становятся главной целью изображения. С помощью света они пытаются запечатлеть «мимолётное виденье», мгновенные впечатления и ощущения от ускользающего мира. Стремление уловить постоянно меняющийся лик природы требовало от художников быстроты действий. Им некогда было подбирать и смешивать на палитре краски. В отличие от старых мастеров, они наносили их на холст быстрыми мазками, заботясь не о прорисовке деталей или чёткости рисунка, а только об общем впечатлении от увиденного. Упрёки в незавершённости, эскизности картин они всерьёз не принимали.

Художники-импрессионисты вышли из тёмных мастерских на *пленэр* (фр. plein air — вольный воздух). Их главное открытие заключалось в том, что на открытом воздухе человек видит не конкретные предметы, а некую смесь цветных точек, сливающихся в нашем сознании и зрении. Маленькая лодка Клода Моне была превращена в мастерскую художника, отсюда он наблюдал особенности и изменчивость речного пейзажа. Эдуард Мане, навестивший однажды художника и убедившийся в правильности выбранного метода, запечатлел его в лодке за работой. Живопись на пленэре стала одним из важнейших правил импрессионистов. Ренуар отмечал особенности подобной живописи:

> «Я писал в Бретани осенью, под сенью каштанов. Все тона, которые я клал на полотно — чёрные или синие, — были великолепны. Но эта золотистая прозрачность листвы создавала картину; как только она попала в мастерскую, в обычные условия освещения, она оказалась никуда не годной».

Исключением был лишь Эдгар Дега, который продолжал писать картины в своей мастерской.

Особых высот художники-импрессионисты достигли в передаче света и цвета. Они учитывали законы восприятия цвета на расстоянии, никогда не смешивали краски на палитре. Многие из них серьёзно изучали новейшие научные открытия в области оптики, природы световых волн и составляющих каждого цвета. Например, в работе химика Э. Шеврёля «Принципы гармонии и контраста цветов применительно к искусству» доказывалось, что соседствующие цвета спектра (красный — зелёный, синий — оранжевый, лиловый — жёлтый) влияют друг на друга. Находясь рядом, они усиливаются, при смешении — обесцвечиваются. Любой цвет, положенный на белый, воспринимается окружённым лёгким ореолом дополнительного цвета. Ренуар подчёркивал:

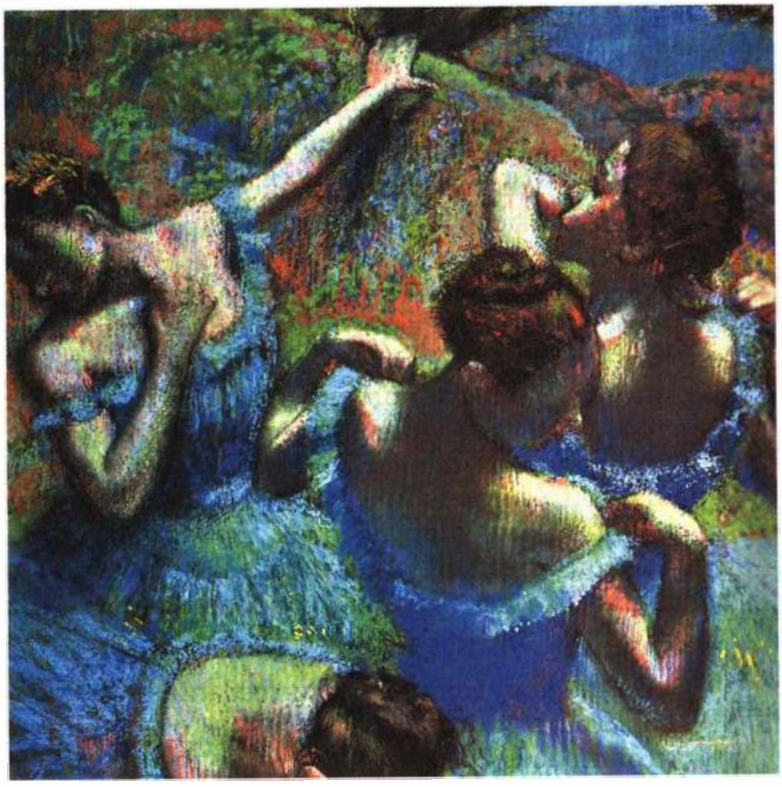
> «Палитра художника не имеет никакого значения, ведь глаз — создатель всего... Всё зависит от того, что я кладу вокруг этой краски».

Вот почему в картинах импрессионистов небо могло стать зелёным, а трава синей. Моне, а за ним Писсарро и Сёра первыми в истории живописи стали писать траву в тени синим кобальтом, а на солнце золотистой охрой. Сислей передавал солнечное освещение розовыми тонами. Художники утверждали, что цвет тени зависит от окружающих цветов, а потому она также может переливаться множеством оттенков. Для её изображения можно вполне обойтись без привычных чёрно-серых тонов.

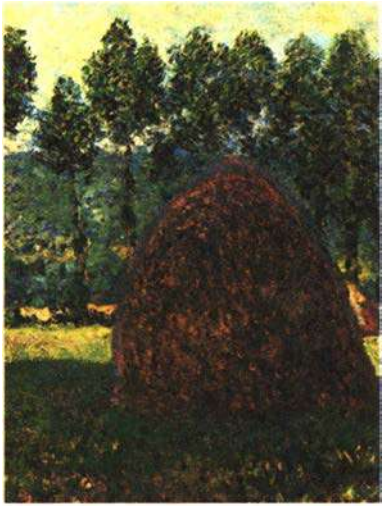
Особое предпочтение художники-импрессионисты отдавали светлым тонам солнечного спектра. Многие из них вообще отказались от чёрного цвета, считая невозможным заставить его играть разными оттенками. Лишь Эдуард Мане предпочитал чёрный цвет всем остальным.

Огромные возможности в использовании цвета открывала техника *пастели* (фр. pastel) — живописи цветными карандашами или красочным порошком. В ней особенно любил работать **Эдгар Дега**. Фактура пастелей бархатиста, она способна передать вибрацию цвета, который кажется как бы светящимся изнутри.

В **«Голубых танцовщицах»** техника пастели использована для усиления декоративности и цветового звучания композиции. Сноп яркого света, заливающий картину, помогает создать особую, праздничную атмосферу балетного танца. Создаётся впечатление, что свет здесь целиком заменяет рисунок, он организует, приводит к единому звучанию сложную симфонию красок. В ярких голубых пачках, с цветами в волосах, танцовщицы



Э. Дега. Голубые танцовщицы. Ок. 1897 г. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*



К. Моне. Стог сена в Живерни. 1886 г. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

кажутся прекрасными сказочными феями, участвующими в волшебной феерии.

Интересные находки были сделаны импрессионистами в технике передачи света. Переливающийся бесчисленными градациями, свет различен по интенсивности, чистоте и прозрачности. Он зависит не только от места, но и от времени, которое изменяет соотношение цветов, а порой и сущность изображаемых предметов. С помощью света можно передать изменчивость и быстротечность жизни. При солнечном освещении контрасты становятся более резкими. Выступающие части предметов воспринимаются освещёнными более ярко. Импрессионисты установили, что на открытом воздухе и при ярком солнечном освещении глубокие тени исчезают.

В зависимости от освещения один и тот же мотив может быть передан поразному. Так, **Клод Моне** ввёл в практику создание серий картин при разном освещении («Вокзал Сен-Лазар», «Стог сена в Живерни», «Кувшинки», «Руанский собор»). Желая запечатлеть неповторимость звучания красок в небольшой промежуток времени, Моне писал свои серии с одним выбранным видом природы.

На полотне **«Стог сена в Живерни»** воспроизведён сияющий летний полдень и залитый солнцем скошенный луг. Бегущие по небу облака дают глубокую тень на переднем плане. Стройная вереница тополей, зелёный лес за лугом погружены в голубую пелену. На мгновение и стог сена оказался погружённым в тень. От этого он приобрёл совершенно неожиданные сиреневые и лилово-розовые тона. Тень на лугу переливается множеством цветов, в которых всё же побеждает зелёный цвет. Дальняя часть луга под солнцем звенит ярким жёлтым цветом. Раздельные мазки чистых цветов, сливающиеся в восприятии зрителя, передают мгновенность запечатлённого состояния природы.

Подлинным чародеем света был **Огюст Ренуар.** Посмотрите, как свет передан в картине **«Качели»**. Солнечные блики, проникающие сквозь трепещущую на ветру листву, определяют взаимосвязь света и тени. Блики света оживляют изображение, приводят его в движение. Тени пятнами ложатся на одежду, лица, стволы деревьев, тропинку в цветных бликах...

Говоря о творчестве импрессионистов, нельзя не отметить их поиски новых композиционных решений. Эти художники во многом обновили принципы построения, отказавшись от академических требований неподвижности, симметрии, порядка и чёткости. Их произведения отличает живая и подвижная композиция, не требующая строгого соблюдения законов линейной перспективы, в которой нет центра или общего стержня. Ренуар писал:

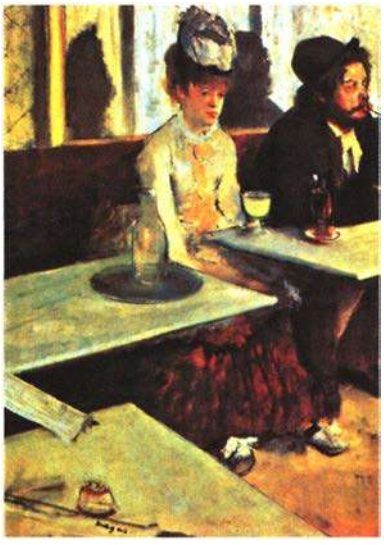
О. Ренуар.
Качели. 1876 г.
Музей Орсе,
Париж

«Я люблю картины, которые возбуждают во мне желание прогуляться в глубину их, если это пейзаж, или коснуться рукой груди или спины, если это изображение женщины».

Художник может смело обрезать рамой фигуры людей, стоящих на балконе (К. Моне «Бульвар Капуцинок в Париже»), создать иллюзию беспредельного водного пространства, не ограниченного ни берегами, ни горизонтом (К. Моне «Кувшинки»), прервать весёлый бал под открытым небом в монмартрском кабачке (О. Ренуар «Бал в Мулен де ла Галетт»).

Задолго до открытия кинематографа художник Эдгар Дега успешно использовал приёмы будущего кино — деление на кадры, наезд камеры, показ фрагментов. Он так излагал свои художественные принципы:

«Всегда срезать [рамой] фигуру; показывать только руки или ноги или бёдра танцовщицы; показать её туфли; показать руки парикмахера... Сидя у самых ног танцовщицы, я увидел бы её голову, окружённую подвесками люстры».



Э. Дега. Абсент. 1876 г. *Музей Орсе, Париж*

В изображении многочисленных скачек Дега срезает рамой пустое поле, коляску с наездником на переднем плане, фигуры мужчин в чёрных цилиндрах и дам под зонтиками. С полотен художника предстаёт «жизнь, застигнутая врасплох».

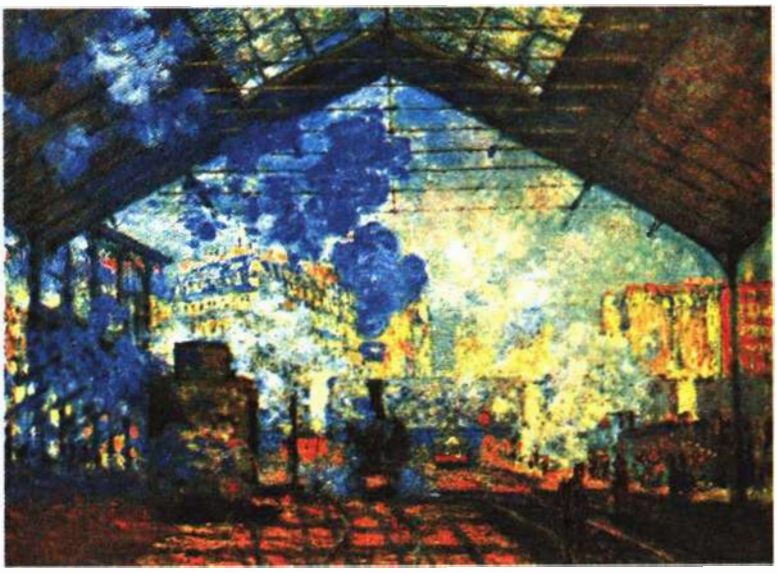
Особое влияние на искусство импрессионистов оказали гравюры японских мастеров, их понимание законов перспективы. Интересно, что у японских художников точка схода перспективы обычно вынесена за границы картины. Все предметы изображались в непривычном для европейцев ракурсе, откуда-то сверху или из дальнего угла. Дега очень быстро подхватил эти открытия японских художников. В его произведениях равноправно могут действовать и расположенные далеко фигуры балерин, и смычки невидимого оркестра, и театральный занавес.

В картине Дега **«Абсент»** запечатлена ничем не примечательная сцена в кафе. За столиком рядом сидят мужчина и женщина. Чужие друг другу, они смотрят в разные стороны. Каждый из них погружён в собственные думы. Перед женщиной — напиток в бокале. У мужчины — рассеянный взгляд, шапка небрежно сдвинута на затылок. Ощущение «горестного одиночества вдвоём» художник передаёт благодаря интересному композиционному решению. Мы видим героев издали, через пустые столики, изображённые на переднем плане картины. Намеренно подчёркнута пустота переднего плана, убраны все детали и лишние предметы, способные отвлечь внимание зрителей. Интерьер, решённый в холодной, серо-голубой гамме, лишь усиливает впечатление одиночества и тоски.

20.2. Пейзажи-впечатления

Реалистическим пейзажам художники-импрессионисты предпочли *пейзажи-впечатления.* Любящим, заинтересованным взглядом они наблюдали за малейшими изменениями в состоянии природы, пытаясь запечатлеть её «душу». Переменчивость погоды, постоянно меняющийся ритм её жизни, лёгкость и зыбкость воздуха, тысячи неуловимых отражений на водной поверхности, туман или дым теперь больше всего интересуют художников.

Сюжеты для подобных картин порой возникали самым неожиданным образом. Однажды Клод Моне, посетивший знаменитый парижский вокзал Сен-Лазар, воскликнул:



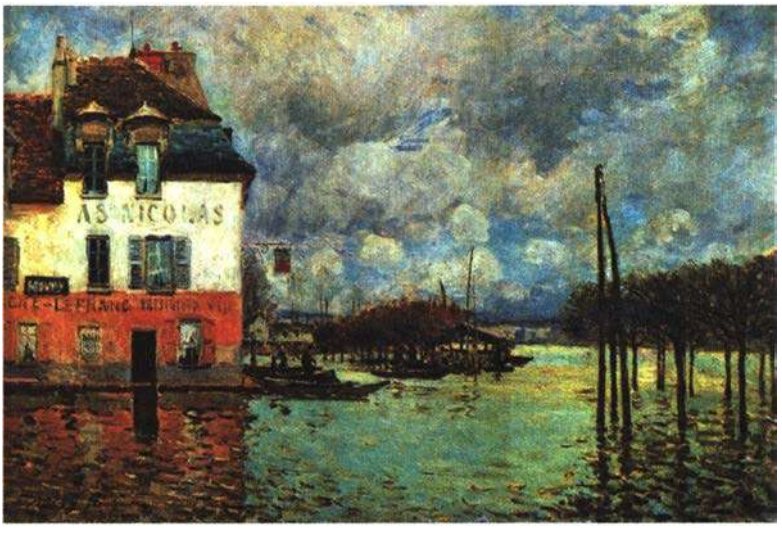
К. Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877 г. *Музей Орсе, Париж*

«Нашёл, нашёл! Сен-Лазар! В момент отправления поездов дым паровозов застилает всё так, что кругом ничего не видно. Это волшебная картина. Подлинная феерия!»

Через несколько дней он вновь пришёл сюда и обратился к начальнику вокзала с просьбой поработать над картиной. Польщённый вниманием известного художника, начальник вокзала отдал распоряжение остановить движение всех поездов, освободить перрон, наполнить до отказа углём паровозы, которые станут выпускать «столько дыма, сколько нужно было Моне». Так появился один из его шедевров — картина **«Вокзал Сен-Лазар»**.

Большая галерея вокзала с уходящими и прибывающими поездами служит здесь лишь фоном для изображения. Главной темой становятся игра света на металлических перекрытиях галереи и клубы пара, выпускаемые локомотивом приближающегося поезда. Пространство фона — это водоворот красок: жёлтых, белых, розовых, бледно-зелёных, серых с голубыми и красными вкраплениями. Создаётся впечатление, что живописная ткань создана из текучих масс облаков, нежных переливов неба, отражающихся в стёклах здания, дыма и пара. Очертания поезда, объёмы архитектурных сооружений чётко не прописаны и неожиданно возникают из сплошной сумятицы. Фигуры пассажиров на скамеечках перрона, солдат или железнодорожников, стоящих между путями, размыты. Художник зачарован эффектом света, льющегося через стеклянную крышу на клубы пара. Кажется, только свет занимает воображение Моне...

Пейзажи-впечатления, созданные **Камилем Писсарро** и **Альфредом Сислеем**, то залиты ярким солнечным светом, то засыпаны крупными хлопьями белого, чистого снега. Работы Сислея — наиболее последовательного из импрессионистов — отличаются утончённостью в передаче природы уютных предместий, небольших провинциальных городков с маленькими домиками,



А. Сислей. Наводнение в Порт-Марли. 1876 г. *Музей Орсе, Париж*

расположенными у берегов рек и заливов. Особенно удавалась художнику передача почти неосязаемого пространства, в котором земля и небо сливаются воедино.

В картине **«Наводнение в Порт-Марли»** он мастерски передаёт атмосферу пасмурного дня, тяжёлые серые облака, нависшие над водой и готовые пролиться дождём. Любую из своих картин он начинал писать с неба, считая, что небо придаёт ей глубину и сообщает движение. Перепробовав множество техник, он научился писать небо так, что оно переставало быть «просто фоном».

Вот что Писсарро рассказывал о создании своих картин:

> «Я вижу только пятна. Когда начинаю картину, первое, что я делаю... устанавливаю соотношение. Между этим небом, землёй и водой, несомненно, существуют известные отношения, и эти отношения не могут быть иными, как гармоничными. В этом главная трудность живописи. Меня всё меньше и меньше интересует материальная сторона живописи (то есть линии). Самое важное — это свести всё, даже самые мельчайшие детали, к гармонии целого, то есть к согласованности».

Излюбленным мотивом К. Писсарро становится *городской пейзаж*. Созданные им пятнадцать полотен с видами бульвара Монмартр, шесть видов Оперного проезда из окна «Луврского отеля» принадлежат к лучшим произведениям художника. Серебристая дымка дождя, отблески солнца на крышах домов, лёгкий сиреневый сумрак создают неповторимую атмосферу французской столицы.

В картине **«Оперный проезд в Париже»** передана повседневная атмосфера суетной жизни большого города. Крыши домов слегка припорошены снегом. По мокрым мостовым мчатся быстрые экипажи, торопятся по своим делам пешеходы. Во влажном воздухе, лёгком тумане, равномерно окутывающем улицу, тонет здание Гранд-опера. Силуэты оголённых деревьев передают унылое, тоскливое настроение. Мелкий, подвижный мазок ху-

К. Писсарро. Оперный проезд в Париже. 1898 г. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

дожника создаёт зыбкую, мерцающую картину, сотканную из единой материи, благодаря чему возникает столь необычный оптический эффект.

Из-за болезни глаз Писсарро не мог работать на открытом воздухе. Большинство своих пейзажей он писал, глядя сквозь стёкла закрытых окон первых этажей. Такая точка зрения давала интересные пространственные эффекты и ракурсы.

20.3. Повседневная жизнь человека

Иными стали подходы к повседневности и человеку в искусстве. Парадным портретам художники-импрессионисты предпочитали изображения простых модисток, танцовщиц перед балетным станком, тренировки жокеев накануне скачек... В живописи импрессионистов человек сливается с ярким ритмом живой природы. Огюст Ренуар писал:

> «Я бьюсь над моими фигурами, покуда они не составят единого целого с пейзажем, служащим им фоном; я хочу, чтобы чувствовалось, что они не плоски, равно как и мои деревья. А в особенности необходимо, чтобы всё это оставалось живописью».

Наблюдая живую природу, Ренуар умел тонко и вдохновенно передать её аромат и теплоту воздуха под сенью деревьев в парке, на террасе, в кафе. По сравнению с полотнами романтиков и реалистов в картинах Ренуара действительно пульсирует иная жизнь с её светлым очарованием, которое может измениться в любое мгновение.

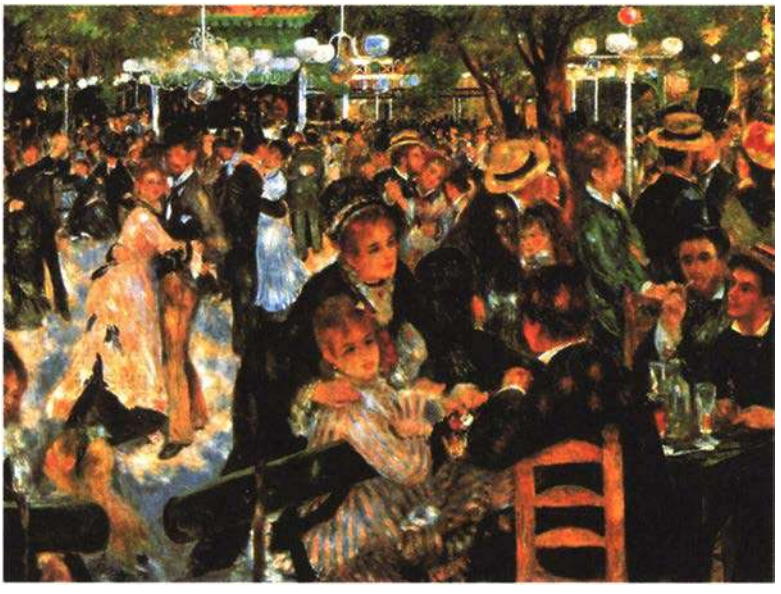
В историю мировой живописи Ренуар вошёл и как блестящий бытописатель, в его произведениях ощутимо трепетное биение современной жизни. Как и Мопассан, Ренуар убедительно передавал атмосферу парижской жизни: разъезд пуб-

лики от театрального подъезда после концерта, лодочные гонки загорелых сильных гребцов, беззаботные минуты отдыха в саду, уличную толпу в солнечную и дождливую погоду, праздники и танцы в уютных кабачках и кафе среди простого и весёлого люда.

Атмосфера непринуждённой радости и беззаботного веселья воспроизведена в картине **«Бал в Мулен де ла Галетт»**. В монмартрском кабачке обычно собирались мало известные публике художники, журналисты и артисты. Среди изображённых — сам Ренуар и его близкие друзья. Некоторые позировали художнику в мастерской, других он писал в самом танцевальном зале. Ренуару очень хотелось уловить и передать настроение лёгкого, беззаботного праздника. Перед художником стояла непростая задача изобразить пробивающиеся сквозь листву акаций солнечные лучи. Светлые жёлтые блики на одеждах и шляпах закружились вместе с танцующими парами. Мягким золотым сиянием светятся улыбки и взгляды молодых лиц, обращённых к зрителям. Фигуры, написанные в глубине картины, как будто растворяются в пышной зелени деревьев, служащих фоном для происходящего действия. Пёстрый колорит картины вызывает ощущение весёлой путаницы ярких красок.

Образы Ренуара окутаны солнечным светом, они исчезают, растворяются в его лучах, переливаются множеством радужных бликов. Особенно очаровательны его женские портреты:

> «Ренуар превосходен в портретах. Он не только схватывает внешние черты, но и детально воссоздаёт их характер и внутренний мир. Я сомневаюсь, что какой-либо художник может передать образ женщины в более соблазнительной манере. Быстрая лёгкая кисть Ренуара передаёт женскую грацию, гибкость и непринуждённость, делает тело осязаемым, оттеняет восхитительным красным цветом щёки и губы. Женщины Ренуара обворожительны» (*Теодор Дюре*).



О. Ренуар. Бал в Мулен де ла Галетт. 1876 г. *Музей Орсе, Париж*

Подлинными шедеврами стали три портрета актрисы театра «Комеди Франсез» **Жанны Самари.** В одном из них очаровательная актриса возникает в живом, вибрирующем потоке красок. Милое лицо с искрящимися голубыми глазами весело и беспечно. Капризно разметались пряди золотистых волос. По обнажённым плечам, рукам и изумрудному шёлку платья струится цветовой поток быстрых мазков, то вспыхивающих на свету розовыми бликами, то затухающих в зелёном и голубоватом мерцании теней. Работая над портретом, художник не раз в восхищении восклицал: «Что за кожа! Право, она всё освещает вокруг... Настоящий солнечный луч!»

О. Ренуар. Портрет актрисы Жанны Самари. 1877 г. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

Фон портрета и фигура актрисы выдержаны в одной тональности. Но если внимательнее присмотреться, то можно различить необычное, редко встречающееся сочетание дополнительных цветов — розового и зелёного. Их «столкновение» придаёт красочной поверхности холста особое очарование, трепетную подвижность и живость.

20.4. Последователи импрессионистов

Став важным поворотным пунктом в истории искусства XIX в., импрессионизм подготовил появление новых направлений в живописи. Творческий метод художников-импрессионистов был подхвачен и обновлён *постимпрессионистами.*

На исходе XIX столетия громко заявили о себе художники Поль Сезанн (1839—1906) и Винсент Ван Гог (1853—1890). Они объединились в группу, давшую название новому художественному направлению — *постимпрессионизму.* Несмотря на общность взглядов, творческая деятельность каждого из этих художников носила глубоко индивидуальный характер.

Неустанные поиски нового композиционного решения картин, способов передачи цвета и света характерны для творчества **Поля Сезанна.** В зримом окружающем мире он не искал точных соответствий, гораздо больше его интересовали соотношения формы и цвета в пространстве. Когда он писал свои многочисленные натюрморты с фруктами, его меньше всего заботила их схожесть с оригиналом. В своих полотнах он стремился по-своему передать форму, плотность, фактуру и цвет материального мира. Обращаясь к художникам, он советовал:

> «Начинайте светло и почти в нейтральных тонах, затем развивайте красочную гамму, всё более и более усиливая цвета».

П. Сезанн. Персики и груши. Конец 1880-х гг. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

Расставляя предметы с особой тщательностью, Сезанн сознательно создавал впечатление композиционной беспорядочности. Но это ощущение сразу же исчезает, как только начинаешь внимательно изучать изображённое на картине. Любой кажущийся незначительным и случайным элемент неожиданно обретает своё место в замысле художника. За каждым предметом — долгий, кропотливый поиск оптимального решения.

Необычное расположение предметов в картине **«Персики и груши»** обращает на себя внимание зрителя. Если прикрыть зелёную грушу на правом краю стола, композиция сразу же потеряет свою устойчивость, начнёт заваливаться влево. Но этого не происходит: явно преувеличенные размеры груши уравновешивают композицию, делают её более устойчивой и гармоничной. Другие отступления от реальности также призваны объединить поверхность полотна. Передняя кромка стола под скатертью приобретает очевидный излом. Персики и груши одновременно видны с двух точек зрения: сверху и сбоку. Подобное нарушение ракурса ведёт взгляд зрителя вдоль полотна, превращая его поверхность в подлинную реальность картины.

Необычным в творчестве Сезанна было использование цвета. Художник считал, что холодные цвета (голубой и зелёный) обладают свойством удаления в глубь картины. Тёплые (красный, оранжевый, жёлтый), наоборот, приближают изображённое. С помощью цветовых переходов и повторений Сезанн мог соединять предметы заднего и переднего планов, одновременно создавая ощущение их близости и удалённости. Так им был открыт новый способ передачи трёхмерного мира в двухмерном пространстве холста.

Живопись голландского художника **Ван Гога** отличают глубокая одухотворённость и эмоциональность.

Признанным шедевром художника является картина **«Звёздная ночь»**. Ван Гог говорил: «Вид звёзд заставляет меня мечтать». Своеобразным воплощением мечты стала и эта карти-

Ван Гог. Звёздная ночь. 1889 г. *Музей современного искусства, Нью-Йорк*

на, созданная за несколько месяцев до смерти художника. Над мирно спящей землёй — «обителью человека» — бездна ночного неба. Сотканное из изогнутых, постоянно набегающих друг на друга цветных линий, оно кажется тревожным и не предвещающим покоя. Жёлтая луна, напоминающая по цвету солнце, нарисована в верхнем правом углу в виде вогнутого серпа. Согласно народным поверьям, такая луна является приметой несчастья. Это придаёт картине особое ощущение динамической напряжённости и драматизма.

Интересно композиционное и колористическое решение картины. Композиция строится на соотношении вертикалей с мощной горизонтальной линией, протянувшейся слева направо через всё полотно. Изображение ночного неба занимает почти две трети пространства, одна треть отведена пейзажу. Землю с небом соединяют группа гигантских кипарисов в нижнем левом углу и тонкий шпиль колокольни, выделяющийся на тёмном фоне холмов. Достигая неба, они как будто соединяют земную жизнь человека с высшим миром. Ясный и чистый цвет, несущий в себе ярко выраженную экспрессию, становится подлинным героем картины. Неожиданные вспышки жёлтого цвета разрывают холодную пелену голубого и синего.

Русские художники конца XIX — начала XX в. — К. А. Коровин (1861—1939), В. А. Серов (1865—1911), И. Э. Грабарь (1871—1960) — пережили увлечение импрессионизмом в определённые периоды своего творчества.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие открытия в области художественного творчества были сделаны импрессионистами? Проиллюстрируйте их на примере известных вам произведений. Почему реалистическим пейзажам художники-импрессионисты предпочли пейзажи-впечатления?

В. А. Серов. Стригуны на водопое. Домотканово. 1904 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

2. Почему современные французские критики увидели в картине К. Моне «Впечатление. Восход солнца» «дерзкий вызов прекрасному», «оскорбление общественного вкуса»? Какие именно «впечатления» и почему стремился выразить в ней художник? Чем можно объяснить приверженность К. Моне к жанру пейзажа? Какими живописными средствами ему удавалось передавать изменчивость мира, неповторимое очарование и волшебство образов?

3. Какая почва была подготовлена импрессионизмом для возникновения постимпрессионизма? Что сближало и отличало два этих художественных течения?

4. Расскажите об истоках творчества Ван Гога. Что отличало его художественную манеру? К каким сюжетам, темам и образам он обращался? В чём особенность трактовки мира природы и человека в его произведениях?

5. Какие художественные открытия в жанре натюрморта были сделаны П. Сезанном?

6. Используя картину К. А. Коровина «Париж. Бульвар Капуцинок» (см. с. 238), поясните, почему художника причисляли в определённый период его творчества к последователям импрессионизма.

Творческая мастерская

1. В стихотворении «Импрессионизм» (1932) О. Э. Мандельштам тонко и поэтично выразил собственное восприятие произведений художников-импрессионистов:

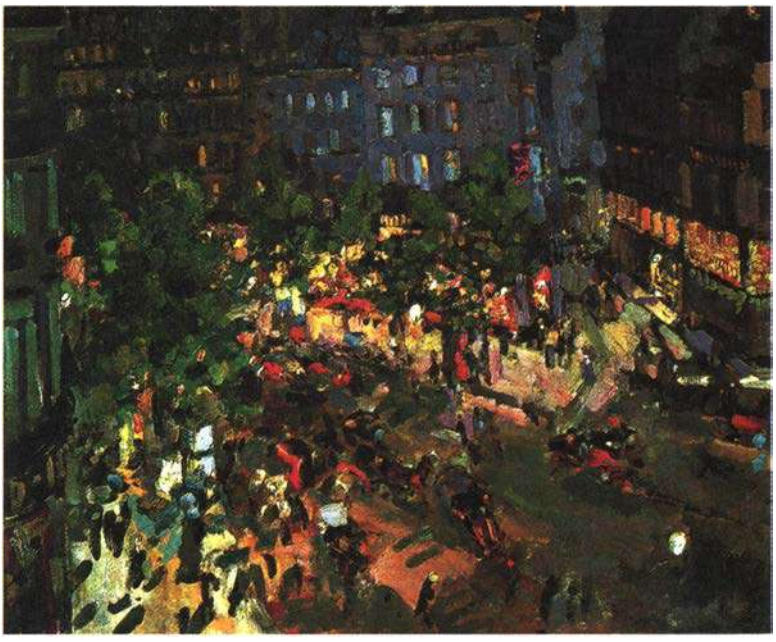
Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту —
Его запёкшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень всё лиловей,
Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, —
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалёваны вуали,
И в этом солнечном развале
Уже хозяйничает шмель.

Проанализируйте стихотворение. Согласны ли вы с поэтом? Какова ваша точка зрения? Аргументируйте свой ответ, обращаясь к известным вам произведениям художников-импрессионистов.



К. А. Коровин. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

2. Какие художественные открытия осуществил Э. Мане в картине «Бар в “Фоли-Бержер”»? Что отличает это произведение от картин раннего периода? Почему так трудно определить его жанр? Какие перемены, произошедшие в живописи XIX в., оно отражает? В чём особенность организации пространства в этом произведении? Что вносит тревожные нотки в общее праздничное настроение картины?

3. Рассмотрите репродукции картин К. Моне. Что отличает его художественную манеру? В чём суть колористической реформы, осуществлённой К. Моне? В какой мере можно говорить об эволюции его творческого метода? (Для ответа на последний вопрос можно использовать произведения позднего периода.)

4. Что изменяется в творческой манере О. Ренуара в картине «Зонтики»? В чём особенность трактовки выхваченного из жизни мгнове-

Э. Мане. Бар в «Фоли-Бержер». 1881—1882 гг. *Институт Курто, Лондон*

Ван Гог. Едоки картофеля. 1885 г. *Государственный музей Крёллер-Мюллер, Оттерло*

ния? Каковы характерные особенности его рисунка, использования красок, соотношения света и тени?

5. Объясняя замысел своей картины «Едоки картофеля», Ван Гог говорил, что хотел в ней «дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведём мы, цивилизованные люди», что она «утверждает те ценности, которые должно утверждать искусство». Удалось ли автору достичь поставленной цели? Какие ценности он утверждал? О каких переменах в его мировоззрении говорит это произведение?

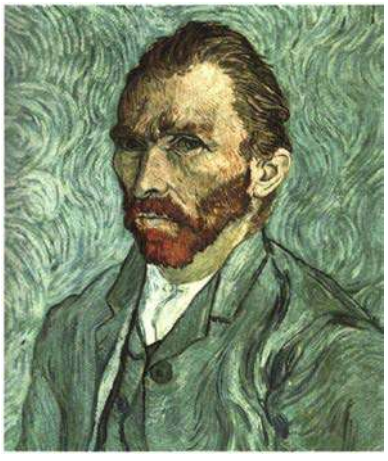
О. Ренуар. Зонтики. Ок. 1885 г. *Национальная галерея, Лондон*

6. Известно, что Ван Гог создал 40 автопортретов, в каждом из которых он открыл какие-то новые грани своей личности. Сравните известные вам автопортреты художника. Какую «историю жизни» мог бы рассказать каждый из них? Сравните портреты Ван Гога с портретами Рембрандта.

Темы проектных исследований или презентаций

«Эстетическая программа и живописная система импрессионизма»; «Художественные искания импрессионистов».

«Художественная организация пространства в произведениях К. Моне»; «Особенности использования цвета, света и тени в произведениях К. Моне»; «Колористическая реформа К. Моне»; «Проблема традиции и новаторства в творчестве Э. Мане»; «Мастерство в со-

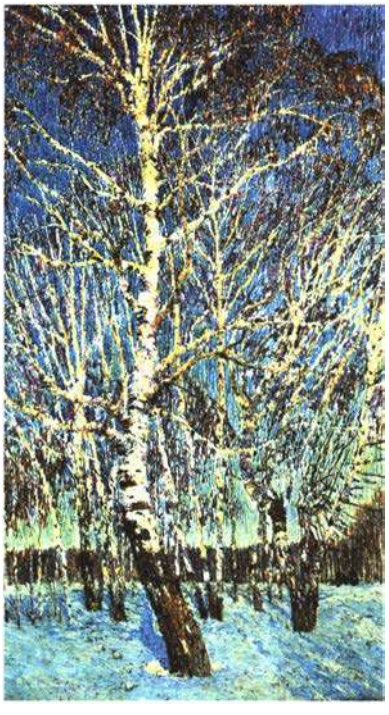


Ван Гог. Автопортрет. 1889 г. *Музей Орсе, Париж*

здании женских портретов Э. Мане»; «Особенности жанра натюрморта в творчестве Э. Мане»; «Мастерство в создании городских пейзажей Э. Мане»; «Тема “маленького человека” в творчестве Э. Мане»; «Художественные особенности организации пространства в произведениях Э. Мане»; «Творческий диалог и художественные аналогии: Э. Мане и Ван Гог (Ф. Гойя, П. Пикассо, С. Дали — по выбору)»; «Мастерство композиционного решения картин Э. Дега»; «Темы, сюжеты и образы произведений Э. Дега»; «Эволюция творческого метода О. Ренуара»; «Два портрета актрисы Жанны Самари: опыт сравнительного анализа».

«Эволюция творческого метода Ван Гога»; «Особенности художественного языка произведений Ван Гога»; «Традиции голландской живописи в творчестве Ван Гога»; «Традиции и новаторство в творчестве Ван Гога»; «Человек в мире природы (по произведениям Ван Гога)»; «Особенности трактовки вечных тем в творчестве Ван Гога»; «Символика цвета в творчестве Ван Гога»; «Ван Гог и художники-импрессионисты»; «Специфика развития жанра автопортрета в творчестве Рембрандта и Ван Гога»; «Художественные открытия в жанре натюрморта (по произведениям П. Сезанна)»; «Мастерство композиционного решения картин П. Сезанна».

«Художники русского импрессионизма — по выбору К. А. Коровин, В. А. Серов, И. Э. Грабарь».



И. Э. Грабарь. Февральская лазурь. 1904 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Книги для дополнительного чтения

Байрамова Л. Э. Мане. М., 2005.

Бонафу П. Ван Гог: Ослеплённый солнцем. М., 2002.

Винсент Ван Гог. Письма. СПб., 2000.

Воллар А. Ренуар. Сезанн. М., 2000.

Герман М. Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи. СПб., 2008.

Грицак Е. Н. Энциклопедия импрессионизма: Мастера, предшественники и последователи. М., 2003.

Дитель А. Ренуар. М., 2002.

Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог: Человек и художник. М., 1975.

Костеневич А. Г. Французское искусство XIX — начала XX века в Эрмитаже. М., 1984.

Креспель Ж. П. Повседневная жизнь импрессионистов. 1863—1883. М., 1999.

Кулаков В. А. Клод Моне. М., 2003.

Лебедянский М. С. Портреты Ренуара. М., 1998.

Мёрфи Р. Мир Сезанна. М., 1998.
Мурина Е. Б. Ван Гог. М., 1978.
Мэннеринг Д. Жизнь и творчество Дега. М., 1995.
Николетти Д. Мане. М., 2000.
Патен С. Клод Моне. М., 2002.
Перрюшо А. Эдуард Мане. М., 2000.
Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. Киев, 1994.
Перрюшо А. Сезанн. Киев, 1994.
Перрюшо А. Жизнь Ренуара. Киев, 1994.
Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. М., 1973.
Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века. Л., 1981.
Ревалд Д. История импрессионизма. М., 1998.
Ревалд Д. Постимпрессионизм. М., 1998.
Уоллейс Р. Мир Ван Гога. М., 1998.
Федотова Е. Д. Ван Гог. М., 2003.
Хуг М. Сезанн. М., 2001.
Чегодаев А. Д. Импрессионисты. М., 1971.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*импрессионизм и неоимпрессионизм*) — http://artclassic.edu.ru/; http://www.artcyclopedia.com/history/impressionism.html; http://www.impressionism.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/

К. Моне — http://www.artcyclopedia.com/artists/monet_claude.html

Э. Мане — http://www.artcyclopedia.com/artists/manet_edouard.html

П. Ренуар — http://www.artcyclopedia.com/mostpopular.html

Э. Дега — http://www.artcyclopedia.com/artists/degas_edgar.html

Постимпрессионизм — http://www.artcyclopedia.com/history/post-impressionism.html

А. Сислей — bttp://www.artcyclopedia.com/artists/sisley_alfred.html

К. Писсаро — http://www.artcyclopedia.com/artists/pissarro_camille.html

П. Сезанн — http://www.artcyclopedia.com/artists/cezanne_paul.html

Ван Гог — http://www.artcyclopedia.com/artists/van_gogh_vincent.html

Русский импрессионизм — http://korovin.tretyakov.ru/eksklyuziv/virtualnaya-vystavka.htm

Глава 21 Формирование стиля модерн в европейском искусстве

Знаменательной вехой в истории нового художественного стиля *модерн* (лат. modernus, фр. moderne — новый, современный), зародившегося в Бельгии, стало открытие в Париже в 1895 г. магазина-салона современного искусства с символическим названием «L' Art Nouveau» («новое искусство»). Действи-

тельно, это оказалось новое искусство, существенным образом отличавшееся от всех предшествовавших художественных стилей.

С одной стороны, модерн стремился вобрать в себя всё то, что уже было накоплено человечеством в сфере художественного творчества, а с другой — сказать совершенно новое слово в искусстве, выработать новые формы и образы, создать единый интернациональный стиль. С поставленными задачами модерн справился прекрасно. Он действительно обладал общностью художественного языка, единой системой выразительных средств и приёмов.

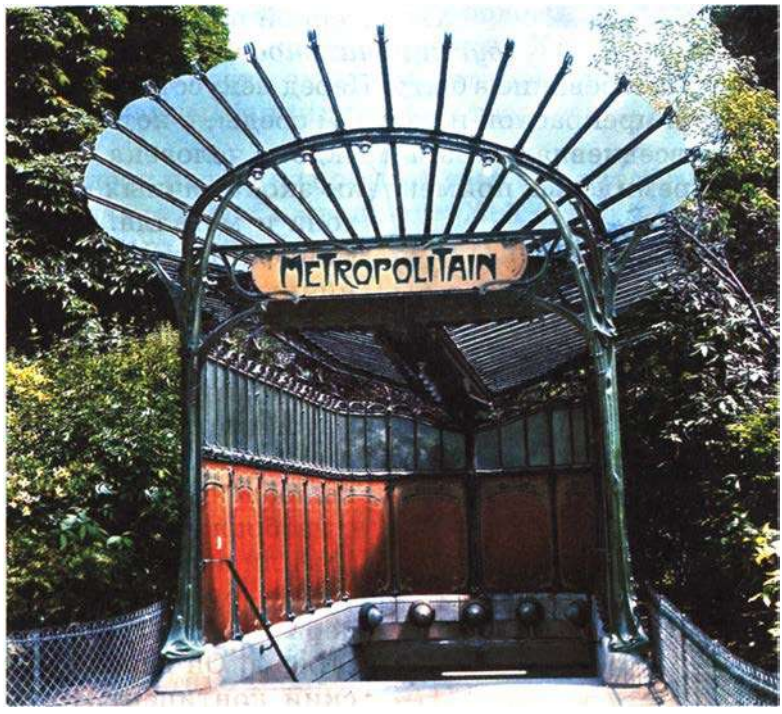
21.1. Характерные особенности стиля

Большое значение для развития и утверждения модерна имели организация многочисленных выставок, статьи и рецензии в популярных художественных журналах, появившиеся в городах архитектурные сооружения в новом стиле. Модерн быстро «растворился» в рекламах и афишах, фотографиях и книжных иллюстрациях, в цветных стёклах витражей. Приметы стиля легко узнавались в музыкальных сочинениях и театральных спектаклях. Предметы повседневного быта (мебель, посуда, обои, ткани) и мода того времени наглядно демонстрировали черты стиля модерн. Теперь отрицать его наличие стало делом бессмысленным и бесполезным. Впрочем, как и всегда, нашлось немало критиков, которые дали ему весьма нелицеприятные названия — «новый сладкий стиль», «стиль томной лапши», «стиль ленточных червей».

В основе нового художественного языка лежала линия — декоративная и динамичная, гибкая и подвижная, передающая энергию жизни. S-образная линия, заимствованная у колышущихся морских волн и водорослей, порхающих бабочек и стрекоз, тянущихся к свету стеблей и цветов лилии и ириса, развевающихся на ветру девичьих волос, определила одну из главных отличительных особенностей стиля модерн — его *орнаментальность*. Бельгийский архитектор Виктор Орта дал этой линии выразительное название — «удар бича», а его соотечественник Хенри ван де Велде подчёркивал, что линия модерна отличается «гибкостью и упругостью, способными передать ток рвущейся из природных глубин энергии...».

Текучая, плавная, непрерывная линия, напоминающая серпантин, заполняла фасады архитектурных сооружений, музыкальные формы, пространство картин или театральной сцены. Орнаментальное начало модерна объединило практически все виды искусства.

Одним из ярких представителей *флорального модерна* стал французский архитектор **Эктор Гимар** (1867—1942), создавший свой особый, так называемый стиль Гимара, или «стиль метро», в архитектуре. Его отличали изысканность вьющихся и изогну-



Эктор Гимар.
Станция метро
в Париже.
Ок. 1900 г.

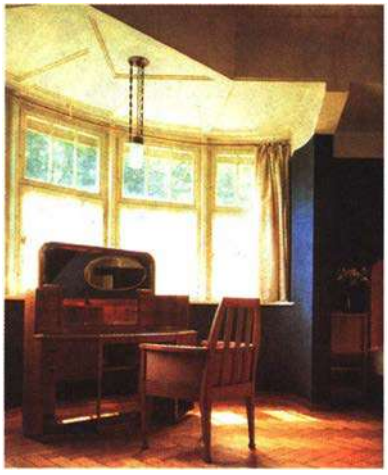
тых форм, сложная узорность, асимметрия, нарушение естественных пропорций. Линия в его произведениях превращалась в своеобразный элемент организации пространства, лишённого параллельности и симметрии.

В 1898 г. Гимар получил заказ на возведение трёх станций парижского метрополитена. Главную цель своего проекта он видел в оформлении наземных павильонов. Впервые достоянием архитектуры стал цветочный декор, ранее использовавшийся лишь для оформления интерьеров. Столбы из железа, раскрашенные в тёмно-зелёный цвет, напоминавший старую бронзу, служили опорой для входа в метро. Неожиданно возникшие из асфальта металлические сплетения тропических цветов, пучки водяных растений, фонарей в виде ярко-красных тюльпанов поражали воображение зрителей.

Орнаментальность стиля модерн можно объяснить и особым интересом художников к экзотике Востока, и в частности к японскому искусству. Витиеватые, причудливые элементы арабского орнамента: арабески, узоры восточных ковров, силуэты мусульманских минаретов и мечетей, формы сосудов — служили отправной точкой для творчества художников модерна. Из произведений восточного искусства они наследовали идею асимметричных композиций, красоты и плавности линии, приоритет пустоты (amor vacui — любовь к пустоте).

В основе оригинальной и яркой эстетики модерна лежала *идея синтеза искусств*, стремление к созданию единого стиля в архитектуре, графике, живописи и дизайне. Творчество большинства мастеров модерна отличалось универсальностью. Они умели делать практически всё.

Характерной приметой стиля модерн стала его *функциональность*, т. е. ориентированность на использование в быту. Перед искусством ставилась задача создания прекрасной и удобной среды, в которой могла бы протекать повседневная жизнь каждого человека. «Искусство для всех» стремилось к применению экономичных материалов: стекла, бетона и металла. Например, стекольные мануфактуры создавали не только единичные высокохудожественные произведения, но и не уступавшие им по качеству массовые, серийные изделия. С материалами из прозрачного или модного матового стекла можно было экспериментировать до бесконечности. Самыми излюбленными оставались светильники с изображениями грибов, деревьев, цветов или насекомых.



Х. ван де Велде. Вилла Хоэнхоф. Эркер спальни со столиком. 1908 г. *Хаген*

На рубеже XIX—XX вв. стиль модерн охватил почти все европейские страны. Он перешагнул и на Американский континент, где получил довольно широкое распространение. В каждой из стран он приобрёл своё название: «ар нуво» — во Франции и в Бельгии, «югендстиль» — в Германии, «сецессион» — в Австрии, «либерти» — в Италии, «модерн стайл» — в Великобритании, «модерниссимо» — в Испании, «тиффани» — в США, «модерн» — в России. В каждой национальной культуре он оставил яркий и заметный след. Вобрав дух своего бурного времени, модерн просуществовал до начала Первой мировой войны (1914), оказав огромное влияние на дальнейшее развитие искусства. До середины XX в. о нём забыли или говорили как о нелепой безвкусице. Подлинное открытие модерна началось с 1950-х гг., тогда же изменились и были пересмотрены его оценки.

21.2. Модерн в архитектуре. В. Орта

Архитектура конца XIX — начала XX в. демонстрировала дух и мощь индустриальной эпохи. Камень и дерево уступили место бетону, стальным конструкциям, лёгкому и прочному алюминию, большим стеклянным поверхностям, формирующим громадные фасады и своды, а затем и пластмассам. Возведённые в конце XIX в. Эйфелева башня в Париже и Бруклинский мост в Нью-Йорке показали не только возможности новых стальных конструкций, но также их лёгкость, высотность и протяжённость.

Опираясь на основные достижения мировой архитектуры, освоив новые материалы и технологии, зодчие XX в. получили исключительную возможность экспериментировать. Импровизация отныне стала главным принципом их творческой деятельности.

Новый стиль модерн наглядно проявил себя в архитектурных сооружениях. По сравнению с «затишьем» XIX в. это было подлинное возрождение архитектуры, новая ступень в её стремительном и бурном развитии. Асимметричные пространственные композиции, соединившие в одно целое разные по масштабам и формам объёмы, были выполнены в едином стилевом ключе.

Исключительное значение придавалось новым строительным и отделочным материалам (бетону и стали), выразительности текучих ритмов и плавных линий, проявляющихся в изгибах стен, сложных криволинейных очертаниях деталей, окон и дверей. Архитектурные сооружения отличала живописность цветовых решений, силуэтность форм. В оформление фасадов жилищ и общественных зданий включались растительные орнаменты, витражи, керамические панно, декоративная скульптура, кованое гнутое железо. Виртуозное владение разнообразными декоративными средствами стало характерной приметой времени.

Особое значение приобретала идея органического единства архитектуры с окружающей средой. Зодчих вдохновляло всё то, что напоминало живую природу: растения, раковины, чешуя рыб, игра потоков воды. Всё было призвано облагородить быт и привнести в него красоту.

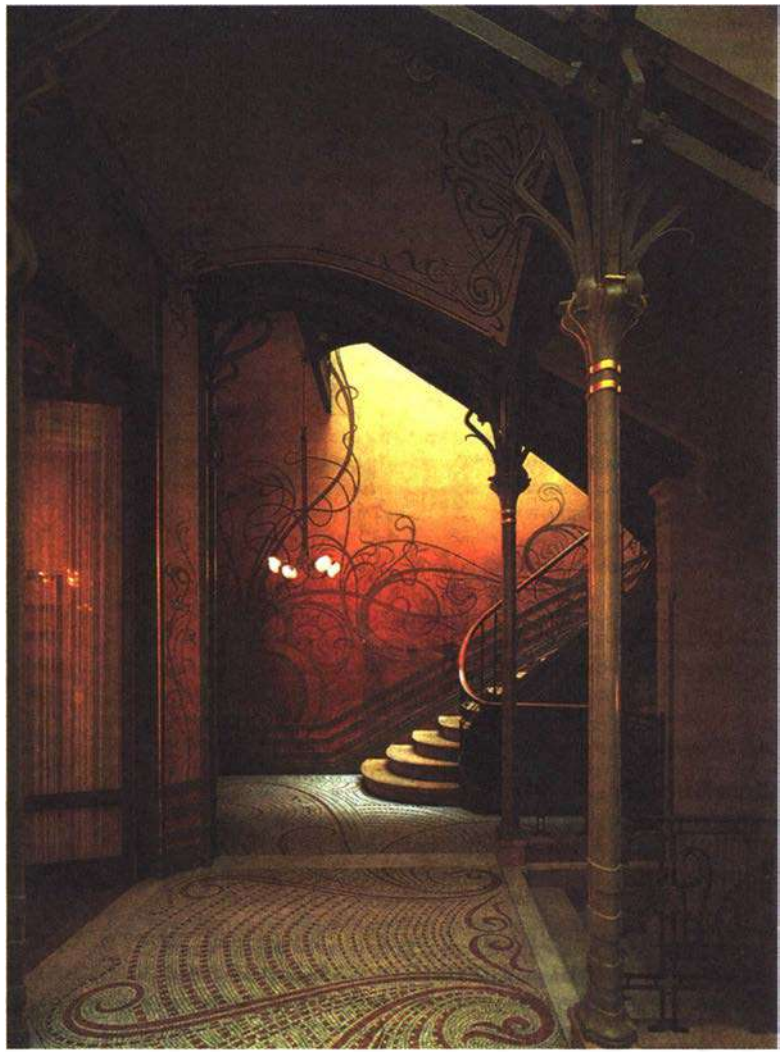
Модерн в архитектуре проявил себя почти во всех странах Европы, отозвался он и в Америке. Наиболее широкое распространение он получил во Франции, в Бельгии и Голландии. Главными центрами архитектуры модерна стали Париж, Вена и Брюссель; в Германии — Мюнхен и Дармштадт, в Великобритании — Глазго, в Испании — Барселона, в Италии — Турин, в России — Москва. В этих городах модерн представлен главным образом в архитектуре городских особняков для состоятельных заказчиков, в дорогих многоквартирных зданиях, загородных виллах и дачах. Вычурность и театральность модерна, чуждая рациональной природе строительства, не способствовала его закреплению в архитектуре на долгое время. Завершив творческие поиски и продемонстрировав новые возможности в самом начале XX в., модерн оказал большое влияние на всё последующее развитие архитектуры.

В. Орта. Дом и ателье В. Орта. 1902 г. *Брюссель*

В. Орта. Вестибюль особняка Эйтвельд. 1895—1897 гг. *Брюссель*

«Совершенным зодчим искусства модерн» называют бельгийского архитектора **Виктора Орта** (1861—1947). Ритмические, плавно изогнутые линии фасадов придавали его сооружениям удивительную подвижность. Они асимметричны, лишены резких переходов, линии переплетаются, разбегаются и вновь сходятся в одной точке. Мягкость дерева, прочность камня и изящество линий металлических конструкций он мог объединить в одно целое. Дерево и камень порой утрачивали свои особенности, становились пластичными, зыбкими и текучими. Металлическим конструкциям, подобно живым существам, также сообщалось «движение». Ажурные плетения металлических решёток органично сочетались с поверхностью стен, оконных проёмов, балконов и эркеров.

Приверженность к природным мотивам орнаментов определила стиль многих произведений Виктора Орта. **Дом Тасселя** по праву считается первым образцом «чистого модерна». Он принёс начинающему архитектору всемирную известность и славу. Вестибюль восьмигранной формы, ограниченный металлическими конструкциями, плавно переходит в гостиную и лестницу. Волнистые линии балюстрад и несущих колонн, текучее движение гнутых линий не ограничиваются только горизонтальным направлением. С помощью изогнутых лестничных маршей, которые напоминают ручей, извивающийся среди деревьев, трав и цветов, создаётся впечатление движения по вертикали. Металл «оживает», превращается в клубы дыма, стволы деревьев, на которых «растут» металлические ветки и листья. Общее впечатление усиливают тонкий орнамент кова-



В. Орта.
Дом Тасселя.
1892—1893 гг.
Люксембург

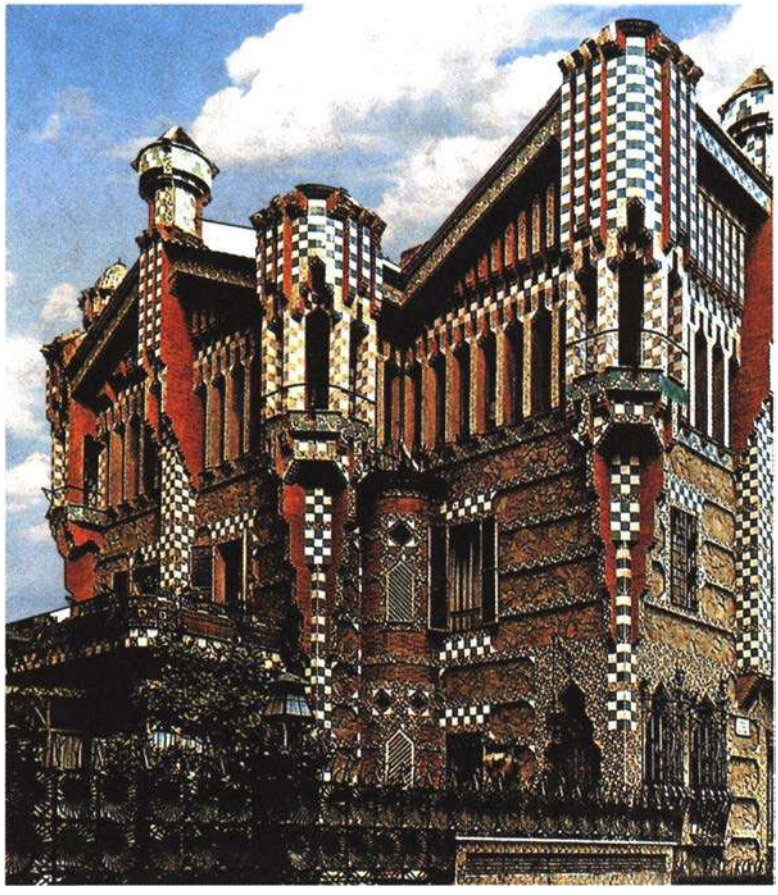
ных лестничных ограждений, геометрические узоры мозаичных полов, пронизанные солнечным светом разноцветные яркие стёкла витражей.

21.3. Архитектурные шедевры А. Гауди

Известный зодчий XX в. Ле Корбюзье, побывавший в Барселоне и потрясённый архитектурными сооружениями **Антонио Гауди-и-Корнета** (1852—1926), сказал:

> «То, что я видел в Барселоне, было творением человека потрясающей энергии, веры и технических способностей, воплощённых в каменных изваяниях. В его руках любой камень обретает жизнь... Гауди — архитектор с большой буквы, непревзойдённый знаток камня, железа, кирпича».

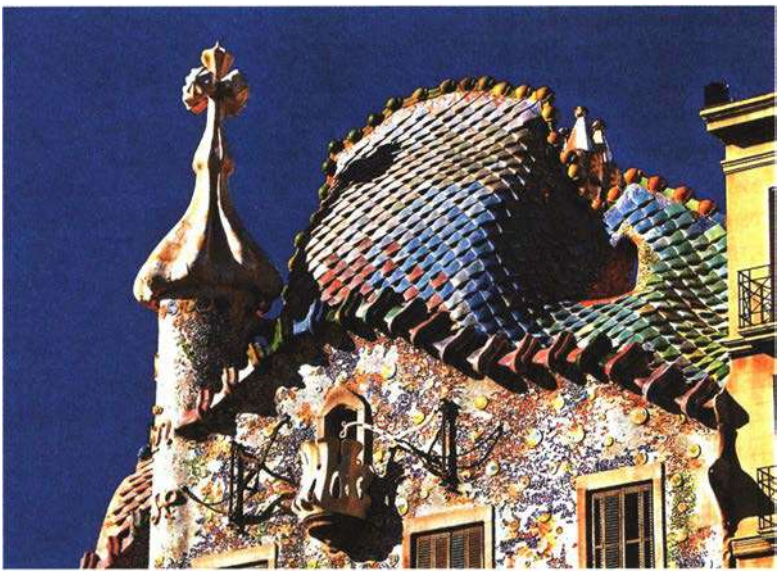
Творчество замечательного испанского архитектора, оставившего глубокий и яркий след в истории мировой архитекту-



А. Гауди.
Дом Висенса.
1883—1888 гг.
Барселона

ры, по-прежнему вызывает крайне противоречивые оценки критиков. Одни считают его творения порождением «больного воображения», способного плодить только «каменных монстров», другие признают методы Гауди в архитектуре «революционными» (*Н. Фостер*), ставшими «народным достоянием», «проводниками чувства и смысла» (*М. А. Крипна*). Крайне противоречивое и от этого не менее притягательное творчество А. Гауди и сегодня остаётся объектом повышенного интереса и поводом для неугасающих острых дискуссий.

Перекинув своеобразный мост от средневековой готики и барокко к модерну, активно используя их достижения в своих произведениях, А. Гауди сумел найти собственный оригинальный стиль, названный «каталонским модерном». Его сооружения изобилуют символами и аллегориями, уводят зрителя в мир сказок, легенд и преданий. **Дом Висенса**, один из первых шедевров архитектора, развивает тему арабских сказок «Тысячи и одной ночи». Закруглённые башни, изящные металлические орнаменты в виде пальмовых листьев, ритмично чередующиеся пояса арок, глухие окна с коваными решётками... Есть в нём что-то от мавританских традиций, музыкального произведения, скульптуры. Чтобы почувствовать пластичность форм, непрерывность перетекающих объёмов, особый ритм арок и окон, необходимо обойти его со всех сторон, как этого требует любое произведение круглой скульптуры. Стены сооружений Гауди нередко воспри-



А. Гауди.
Дом Батльо.
1904—1906 гг.
Барселона

нимаются сплошными разноцветными коврами. Излюбленный приём — использование керамики. Мотивы для неё он черпал в самой природе, объясняя таким образом:

> «Когда я проводил первые замеры участка, земля под ногами была полностью покрыта теми самыми жёлтыми цветами — бархатцами, которые я использовал в качестве декоративного мотива для керамики. Пышная пальма тоже была здесь, она и подвигла меня к созданию мотивов для ворот и дверей дома».

Гауди считал, что архитектурные творения сродни природному организму, а потому они изобилуют диковинными животными и растениями. Голубовато-зелёный фасад **Дома Батльо** напоминает то вспененную морскую волну, то всплески вулканической лавы, то кожу диковинных животных. Колонны перед входом похожи на ноги слона, крыша ассоциируется с хребтом динозавра. Балконы прилепились к скале здания, как гнёзда ласточек. Обыкновенные дымоходы он превращает в фантастические башни. Дракон (символ города Барселоны) будет часто присутствовать на фасадах сооружений архитектора.

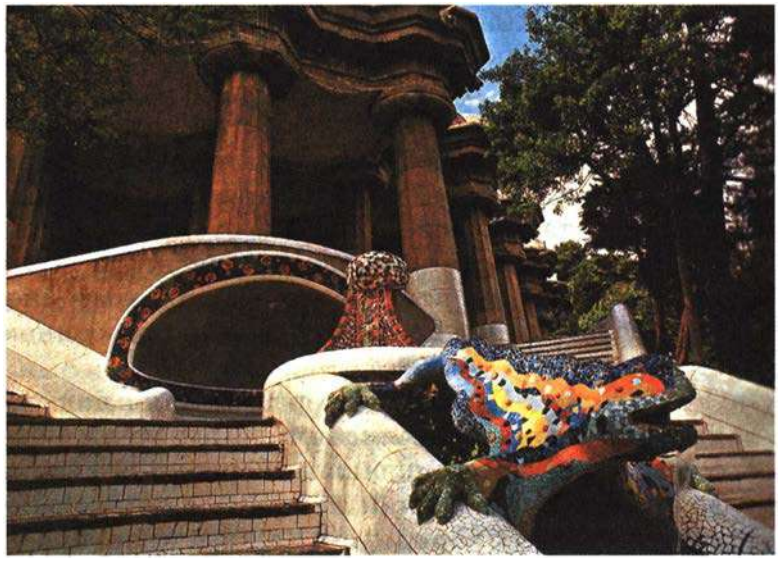
Не менее интересны находки Гауди в оформлении интерьеров, в которых проявилась богатейшая фантазия художника. По сторонам дверей важно и гордо стоят в воде цапли. Столовую он превращает в осенний сад, наполненный шумом журчащей воды, щебетанием птиц, едва различимым шелестом деревьев. Здесь благоухают цветы и как-то по-особенному пахнут спелые плоды.

При этом Гауди много размышлял над удобством и рациональной планировкой зданий. **Дом Мила** — одно из самых неожиданных и совершенных творений архитектора. Во внутренней планировке здания нет двух одинаковых комнат, прямых углов и ровных коридоров. Каждая квартира уникальна. Любой

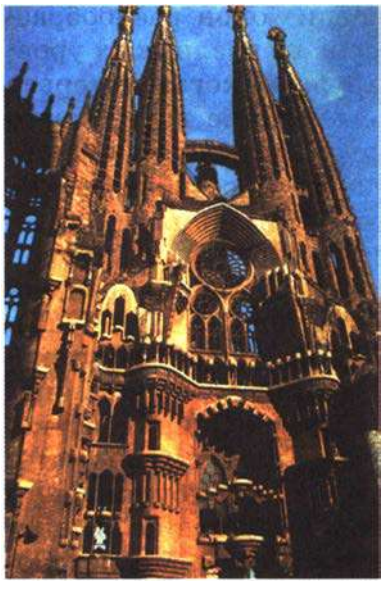
А. Гауди.
Дом Мила.
1906—1910 гг.
Барселона

элемент конструктивен, наполнен движением. Фасад здания напоминает колышущуюся массу водорослей. Окна то выступают, то углубляются внутрь волнистых стен, лоджии-эркеры похожи на пчелиные соты, параболические арки рождают ощущение лёгкости и бесконечности пространства. Крыша дома с фантастически причудливыми печными и вентиляционными трубами представляет собой яркий цветочный ковёр, выполненный в керамике.

Гауди принадлежало первенство в практическом осуществлении идеи синтеза искусств, провозглашённой модерном. Она нашла воплощение в художественном решении **парка Гюэль**, одном из любимых мест отдыха жителей Барселоны, взятого под охрану Всемирной организацией ЮНЕСКО. Гауди выступил здесь как архитектор, скульптор и живописец, давший безгра-



А. Гауди.
Парк Гюэль.
1900—1914 гг.
Барселона



А. Гауди. Собор Саграда Фамилия. 1883—1926 гг. *Барселона*

ничную волю своей творческой фантазии. Барочные марши лестниц, причудливые павильоны с башенками, напоминающими коралловые рифы, фонтаны, их необычное скульптурное оформление — всё призвано поразить воображение зрителя и удивить его. По периметру террасы, извиваясь, проходит стена, она же скамья, украшенная мозаиками, с картинами, сложенными из осколков стекла, битой посуды, кафеля и бракованных изделий гончарных мастерских. Парковый ансамбль, с его колоннами, террасами, залами, фантастическими скульптурами, построенный по принципу контраста, является подлинным шедевром мирового искусства.

Главное творение Гауди — **собор Саграда Фамилия** (Святого семейства), который он не успел завершить при жизни. По замыслу собор должен был стать архитектурным воплощением сюжетов Нового Завета. Три его портала символизируют Веру, Надежду и Любовь. Средний представляет собой глубокий грот Вифлеема; он убран цветами, над которыми летают птицы. Изысканные силуэты четырёх башен завершаются декоративными крестами-шпилями. Каждый столп и каждая колокольня посвящены апостолам, капители колонн символизируют добродетели, на дверях внутреннего портика — символическое изображение десяти заповедей. Храм, воздвигнутый в традициях готики, в то же время является порождением эпохи модерн. Гауди успел возвести только левую башню западного фасада. После смерти архитектора в 1926 г. строительство собора остановилось. В настоящее время архитекторы продолжают начатое дело по чертежам и макетам автора.

21.4. Модерн Ф. О. Шехтеля

На рубеже XIX—XX вв. русская архитектура тяготела преимущественно к стилю модерн. Успешно развивая основные черты западноевропейского модерна, она в то же время сохраняла архитектурные традиции русского Средневековья (так называемый «неорусский стиль») и классицизма (неоклассицизм). Русский вариант модерна нашёл практическое воплощение в строительстве вокзалов, крупных промышленных зданий, банков, отелей и частных особняков, выставок и зрелищных сооружений.

Характерные черты архитектуры русского модерна — это асимметричная многообъёмная композиция вокруг вертикаль-

ной оси, свободное размещение окон разнообразной конфигурации и размеров на различных уровнях. Это построение форм «изнутри наружу» (когда интерьер определяет внешний облик здания), перетекание внутреннего пространства из одного помещения в другое, роль лестницы как главного элемента организации внутреннего пространства, декоративность оформления.

Ф. О. Шехтель. Особняк А. Н. Рябушинского. 1900—1902 гг. *Москва*

Наиболее полно и ярко модерн проявился в сооружениях **Фёдора Осиповича Шехтеля** (1859—1926). Его лучшие архитектурные произведения в Москве — особняки З. Г. Морозовой на Спиридоновке, А. И. Дерожинской в Кропоткинском переулке, А. Н. Рябушинского на Малой Никитской улице, здания Ярославского вокзала и Московского Художественного театра.

Высшим достижением русской архитектуры эпохи модерн стал **особняк А. Н. Рябушинского** (ныне музей-квартира М. Горького). Когда в 1931 г. пролетарский писатель переступил его порог, он воскликнул: «Какой нелепый дом!» Что же могло так поразить Горького? Прежде всего необычность архитектурных форм небольшого трёхэтажного здания. Она создавалась благодаря асимметрично выступающему вперёд балкону, пристройкам парадного и бокового крыльца, разнообразным конфигурациям окон с изгибающимися рамами. Сверху по краю стены протянулся изысканный мозаичный фриз с изображением огромных ирисов на ярко-голубом небесном фоне. Общее впечатление усиливал орнамент чугунной ограды из спиралевидных, бегущих друг за другом волн. Этот же мотив волны использован и в оформлении дверных проёмов, ручек; он сохранялся и в убранстве интерьера.

Подлинным украшением холла является закрученная спиралью широкая лестница из искусственного серо-голубого мрамора. Её массивные перила напоминали набегающую череду морских волн. Сверху она воспринималась как низвергающийся с утёса водный каскад. Светильник был сделан в виде гигантской медузы, поднимающейся вверх из морских глубин.

На верхней площадке лестницы огромная арка открывала вход в жилые покои. Один конец арки опирался на мощную тёмно-красную колонну с капителью из переплетённых бронзовых цветов и змей. Стены украшал витраж с рисунком гигантского крыла бабочки и каких-то диковинных трав. Массивный деревянный потолок с лепниной в виде кувшинок, морских звёзд

Ф. О. Шехтель. Особняк А. Н. Рябушинского. Интерьер

и улиток контрастировал с мозаичным полом, узор которого напоминал искрящуюся под лучами солнца водную зыбь. Постоянно повторяющиеся криволинейные ритмы выражали идею непрерывного движения жизни.

Постепенно Шехтель переходит от модерна к конструктивной архитектуре. Он отказывается от излишней декоративности в оформлении сооружений, изысканным орнаментам предпочитает гладкие поверхности стен. В Москве Шехтель создаёт многоэтажные здания с большими широкими окнами, в которых чётко просматривается строгий ритм вертикалей и горизонталей.

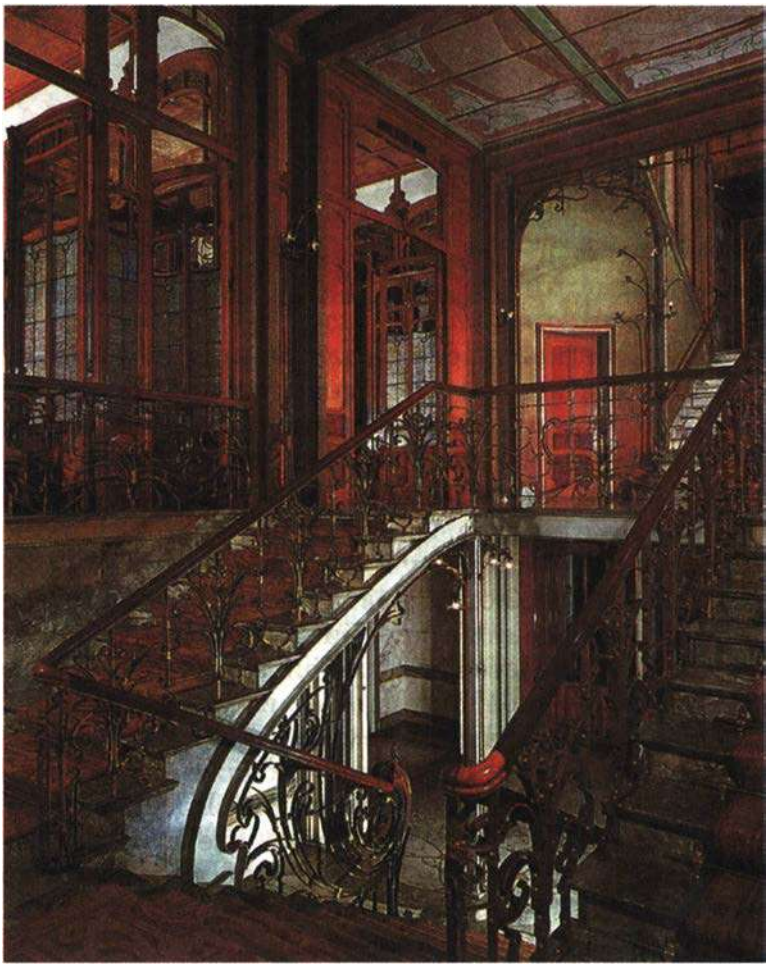
Творческое наследие архитектора огромно: помимо перечисленных сооружений, ему принадлежат торгово-промышленные здания, банки, типографии и даже бани. Он занимался оформлением театральных спектаклей, иллюстрировал книги, проектировал мебель, писал иконы... Шехтель всегда оставался художником, создающим прекрасную и удобную среду для обитания человека. После революции его многочисленным проектам не суждено было осуществиться.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Один из современных исследователей отмечал: «Конечно, всякий стиль неповторим, но стиль модерн — самый неповторимый среди всех стилей». Согласны ли вы с подобной точкой зрения? Каковы его характерные признаки и художественная концепция? В чём, по-вашему, проявились оригинальность и неповторимость стиля модерн в искусстве? Какое понимание красоты было ему свойственно? Аргументируйте свой ответ известными вам примерами.

2. Каковы основные идеи и художественные принципы развития архитектуры модерна? Какое воплощение они нашли в сооружениях известных зодчих: В. Орта, А. Гауди, Ф. О. Шехтеля? Какими собственными наблюдениями вы могли бы дополнить характеристику архитектуры модерна?

3. Одни нередко упрекали А. Гауди в том, что он в своём творчестве смешивает самые разные стили и направления (готика, барокко, натурализм), порой не соблюдая их логики. Другие видели в этом смешении оригинальные метафоры, «пересказ» живых исторических стилей «интегральным языком модерна» (*Е. Б. Мурина*). Чью точку зрения разделяете лично вы? Почему? Как вы думаете, почему архитектурные творения Гауди до сих пор получают крайне противоречивые оценки?



В. Орта.
Дом Сольвей.
1895 г. *Брюссель*

4. Каковы главные архитектурные достижения русского модерна? В чём особенность воплощения этого стиля в сооружениях Ф. О. Шехтеля? Почему особняк А. Н. Рябушинского считается шедевром московского модерна?

Творческая мастерская

1. Интересны суждения академика РАН Д. В. Сарабьянова об идеальном образе города модерна: «Если построить воображаемый образ идеального города модерна, он будет состоять из разнохарактерных зданий, которые причудливо сочетаются друг с другом, образуя внутренние пространства дворов, прорывающиеся через узкие коридоры на улицы или площади. Надстройки на крышах будут завершать неожиданные перспективы, открывающиеся взору зрителя — именно зрителя, потому что обитатель этого города всегда останется одновременно и зрителем. Пространство в таком городе течет стихийно, натыкаясь на стены, образы, выступы, переваливая через крыши, цепляясь на ходу за башни и уходя вдаль, соотнося при этом камерное и всеобщее. Но это — идеальный образ: реального города модерн создать не успел».

Как вы могли бы прокомментировать это высказывание? Какие варианты идеального образа города модерна могли бы предложить лично вы?

Ф. О. Шехтель. Здание Ярославского вокзала. 1903 г. *Москва*

2. В период работы над проектом Ярославского вокзала в Москве Ф. О. Шехтель писал, что в своих сооружениях он «старался придать русскому стилю суровость и стройность северных построек». Удалось ли автору реализовать свой замысел в здании Ярославского вокзала? В чём особенность художественного решения его фасада?

3. Попробуйте сделать эскизы интерьера вашей комнаты или офиса в стиле модерн (сконструировать мебель, посуду, предметы быта, одежду, орнаменты обоев или тканей).

4. Подготовьте фотовыставку (альбом) на темы «Модерн в искусстве и жизни», «Скульптурные шедевры модерна», «Фотомодерн», «Мастера дизайна и декоративно-прикладного искусства». Нарисуйте рекламный плакат или афишу в стиле модерн.

Темы проектных исследований или презентаций

«Формирование стиля модерн в европейском искусстве рубежа XIX—XX вв.»; «Художественная концепция модерна и его отличительные особенности»; «Модерн и проблема синтеза искусств»; «Вклад модерна в мировую художественную культуру»; «Мир вещей в эпоху модерна».

«Идеи и принципы архитектуры конца XIX — начала XX века»; «Образцы “чистого модерна” В. Орта»; «“Каталонский модерн” А. Гауди»; «Традиции и новаторство архитектуры А. Гауди»; «Влияние готики и барокко на творчество А. Гауди»; «Идея синтеза искусств в произведениях А. Гауди»; «Образы миров А. Гауди»; «Причина противоречивости оценок творчества А. Гауди сегодня»; «Шедевры московского модерна Ф. О. Шехтеля»; «Сочетание стилей модерна и готики в архитектуре особняка З. Г. Морозовой»; «Черты модерна в архитектуре здания Ярославского вокзала в Москве»; «Особенности

петербургского модерна (Ф. И. Лидваль, А. И. Гоген, Н. В. Васильев, Л. Н. Бенуа и др.)»; «Архитектурный модерн одного из городов России».

Книги для дополнительного чтения

Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1998.

Буссальи М. Понимать архитектуру. М., 2007.

Варданян Р. В. Мировая художественная культура: Архитектура. М., 2003.

Герман М. Ю. Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб., 2005.

Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. СПб., 1992.

Дмитриев С. С. Очерки истории русской культуры начала XX века. М., 1985.

Иконников А. В. Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма. М., 1982.

Кириченко Е. И. Фёдор Шехтель. М., 1973.

Криппа М. А. Антонио Гауди: О влиянии природы на архитектуру. М., 2003.

Полевой В. М. Искусство XX века. 1901—1945. (Малая история искусств). М., 1991.

Пэнэжко Н. Л. и др. Шехтель. Рябушинский. Горький (дом на Малой Никитской, 6). М., 1997.

Сарабьянов Д. В. Модерн: История стиля. М., 2001.

Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

Тьебо Ф. Гауди: Творец архитектурной сказки. М., 2003.

Фар-Беккер Г. Искусство модерна. М., 2000.

Цербст Р. Антонио Гауди: жизнь в архитектуре. М., 2002.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*модерн*) — http://artclassic.edu.ru/; http://hotlinks.ru/modern/modern/index.html; http://visaginart.nm.ru.ART/mod.htm

В. Орта — http://ru.wikipedia.org/wiki; http://www.irismonument.be/; http://whc.unesco.org/fr/list/1005

А. Гауди — http://gaudi-barselona.ru/; http://m.wikipedia.org/wiki/; http://www.catalan.ru.index.php?name=Pages&op=page&pid=13

Ф. О. Шехтель — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.pravoslavie.ru/jurnal/31977.htm; http://mosmodern.narod.ru/architect/shechtel.html

Глава 22 Символ и миф в живописи и музыке

На вопрос о том, могут ли художники отразить в своём творчестве суть вещей и явлений, дать им «названье», «удержать в полёте» красоту и гармонию мира на рубеже XIX—XX вв., попробовали ответить художники-*символисты* (греч. symbolon — знак, опознавательная примета, символ). Известный русский философ Н. А. Бердяев (1874—1948) давал такое определение:

«Символ есть связь между двумя мирами, знак иного мира в этом мире».

Вступая в конфликт с искусством реализма и натурализма, символисты сделали попытку постичь тайну бытия, суть вещей и явлений, выразить их «изначальную идею». Напротив, с романтизмом у символистов было немало общего: обращение к миру чувств, интуиции, поиски идеи и истины в потустороннем, мистическом пространстве, воспроизведение таинственных картин далёкого прошлого (в первую очередь Античности и Средневековья).

Продолжая традиции романтизма, символизм выразил стремление к духовной свободе, трагическое предчувствие надвигавшихся социальных катастроф и сомнения в духовных ценностях. Для открытия особой «скрытой реальности» символистам потребовались теоретическая программа и новые художественные средства.

22.1. Художественные принципы символизма

Официальной датой рождения символизма принято считать 1886 год, когда французский поэт Жан Мореас опубликовал в газете «Фигаро» «Манифест символизма». И хотя он был посвящён поэтическому творчеству Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, в нём были затронуты и другие виды искусства.

Главные тезисы «Манифеста» Мореаса сводились к тому, что в основе символизма лежит идея двойственности мира, а искусство призвано выражать и облекать в плоть невыразимое и бесплотное. Он выдвигал перед художником следующие требования: обладая особым внутренним зрением, он должен «расшифровывать» скрытые значения вещей и явлений, облекать их в осязаемые формы, т. е. «объективировать субъективное», выступать в качестве посредника между миром видимым и невидимым.

Искусство символизма не случайно оперирует метафорами и аллегориями. Оно всегда тяготеет к намёкам, иносказаниям, знакам, уводит в мир мечтаний и грёз, фантазий и видений. Но между символом и аллегорией имеются существенные отличия. В своё время И. В. Гёте отмечал:

«Аллегория превращает явление в понятие и понятие в образ... символ превращает явление в идею и идею в образ».

Аллегория всегда основывается на внешнем уподоблении предмету или явлению; она конкретизирует абстрактные понятия, её можно без особого труда объяснить словами, отделить её смысл от созданного образа. (Герои и образы басенного творчества Эзопа, Ж. де Лафонтена, И. А. Крылова служат выражением абстрактных понятий добра и зла, ума и глупости.) Символ также можно попробовать истолковать словами, но при этом невозможно постичь его конечный, истинный смысл. Чаще его приходится угадывать, опираясь на собственные интуицию и ощущения. Насколько в наших силах, например, до конца понять,

«расшифровать» поэтические строки В. Я. Брюсова, одного из основоположников русского символизма в поэзии:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине...

Творчество

Существует и ещё один аспект, связанный с художественными принципами символизма. Хорошо известно, что искусство по своей природе символично. Язык символов такой же древний, как и само искусство. Символичны пирамиды и храмы Древнего Египта, мифы и легенды Античности, библейские сюжеты и образы Средневековья, структура православного храма и древнерусская иконопись. Символизм содержится и «растворён» в любой эпохе и в любом виде искусства. Каждое художественное произведение условно, символично отражает общую картину мира. Пользуясь собственными средствами, оно изображает «невидимое посредством видимого».

Особенностью символизма как художественного направления рубежа XIX—XX вв. явилось то, что впервые были теоретически обоснованы его характерные черты. На практике символизм дал мощный импульс для успешного развития многих видов искусства: литературы и живописи, театра и музыки. Возникнув во Франции как литературное направление, он в самых различных вариантах и проявлениях распространился по всей Европе. О значении искусства символизма очень точно сказал поэт В. Ф. Ходасевич в статье «О символизме» (1928):

> «Символисты прежде всего не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Всё время он порывался стать жизненно творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невыполнимая правда; и в этом постоянном стремлении протекала, в сущности, вся его история. Это был ряд попыток, порой истинно героических, найти безукоризненно верный сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде героя, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино».

22.2. «Вечная борьба мятущегося человеческого духа» в творчестве М. А. Врубеля

Михаил Александрович Врубель (1856—1910) — ярчайший представитель символизма в русском изобразительном искусстве. В созданных им образах нашли отражение не только духовные поиски самого мастера, но и внутренние противоречия

М. А. Врубель. Автопортрет с раковиной. 1905 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

сложного времени, в которое он жил. Эпоха узнавала себя в его произведениях, он сам был «нашей эпохой» (*К. С. Петров-Водкин*). В нём соединились присущая русской культуре философичность и нравственная напряжённость индивидуальной творческой манеры. Врубель был одним из первых русских художников, который попытался за реальной действительностью разглядеть другую, более важную внутреннюю реальность и выразить её языком живописи, сочетающим декоративные и экспрессивные свойства. Он увидел бытие расколотым на несуществующий мир видимых предметов и таинственный мир невидимых сущностей.

Искренне веривший в преобразующую мир красоту, в познание сути явлений в процессе художественного творчества, Врубель выразил своё творческое кредо в таких словах: «Написать натуру нельзя и не нужно, должно поймать её красоту».

М. А. Врубель. Царевна Лебедь. 1900 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Собственное понятие красоты и гармонии он искал в мире таинственных грёз, мифов, мистических видений и смутных предчувствий. Но «символизм у Врубеля — это не столько система сюжетов и даже не столько приверженность “видениям” или “нереальным созданиям фантазии”. Это иное отношение к самому языку. Иная поэтика... Искусство Врубеля не исчерпывается ни символизмом, ни “языком модерна”» (*М. Ю. Герман*).

Характерную особенность творчества М. А. Врубеля составляет органическое единство реального и фантастического, символа и мифа. Только Врубель мог увидеть реальность в таких ракурсах, которые были неведомы никому другому. Он создал новую реальность — прекрасный и трагический мир, способный к развитию, движению и превращениям. В его творческом воображении возникали неясные очертания предметов, которые то тревожно «тонули» в едва различимом пространстве, то неожиданно

вспыхивали, мерцали, переливаясь загадочными световыми бликами. В этом таинственном мире жили и действовали его мифологические, сказочные и былинные персонажи: «Царевна Лебедь», «Муза», «Пан», «Шестикрылый Серафим», «Пророк», «Богатырь», «Микула Селянинович», «Снегурочка», «Волхова».

Реальность, мечта и фантазия переплетались на его полотнах самым невероятным образом. Обыкновенная коряга или пень превращались в неведомое существо («Пан», 1899), причудливыми отблесками зажигали ночной пейзаж ярко-красные цветы чертополоха («К ночи», 1900), загадочная Царевна Лебедь с ликом девы медленно уплывала во тьму («Царевна Лебедь», 1900), в сказочном тереме подводного царства обитали дочери морского царя Нептуна («Жемчужина», 1904).

> «Живописная манера Врубеля... позволяла усложнять формы, обогащать оттенки, окутывать фигуры и предметы волшебной дымкой, придающей каждому изображению преображающие его свойства... Он был великим мастером видеть в простом и однозначном бесконечно сложное и бесконечно многообразное тайное содержание» (*А. М. Кантор*).

Картина М. А. Врубеля **«Демон сидящий»** полна символических обобщений, в которых выражены идеалы и мечты самого автора. Полотно, созданное на сюжет лермонтовской поэмы, было буквально выстрадано художником. Вот как он сам описывал его:

> «Полуобнажённая, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колени, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами».

Демон Врубеля далёк от традиционного воплощения коварства и зла, это не просто художественная аллегория, отражающая противоречивый мир бунтаря-одиночки, отторгнутого окружающим миром и низвергнутого за свою гордыню с небес. Как и всякий символ, этот образ имеет в своей основе несколько аспектов, а потому не может быть расшифрован однозначно. Что же хотел запечатлеть в нём автор? Своё собственное одиночество, дух бунтарства, тревогу и мечты о прекрасном? Что таит в се-

М. А. Врубель. Демон сидящий. 1890 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

бе его мятежная душа, вынужденная пребывать в бездействии? Разочарованность жизнью, заветную мечту воссоединения с миром или неукротимую жажду зла?.. А может быть, образ оказался созвучным этим лермонтовским строкам: «Он был похож на вечер ясный — ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет»?.. По словам Врубеля, печальный Демон — это «дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всём том властный... величавый». Здесь — ключ к пониманию сущности этого образа как существа, олицетворяющего собой «вечную борьбу мятущегося человеческого духа», ищущего и не находящего ответов ни на небе, ни на земле.

Фигуре, занимающей почти всё пространство полотна, слишком тесно в рамках картины, поэтому автор намеренно обрезает её сверху и снизу. Трагически сцеплены руки Демона, печален его взгляд, сосредоточенная и напряжённая дума застыла на лице. Вся его фигура воспринимается как символ страданий пленного духа и абсолютного одиночества в оковах чуждой земной материи. Причудливые изломы горных пород, застывшие в небе неподвижные облака, поблескивающие лепестки невиданных сказочных цветов и кристаллов, преломляющих в своих гранях розово-жёлтые отблески заходящего солнца, усиливают сверхъестественность, нереальность этого образа. Цветовая гамма, представленная сочетанием багровых, фиолетовых, пурпурно-золотистых и пепельно-серых тонов, также помогает создать почти нереальный, фантастический мир. На фоне этой грандиозной цветовой мистерии особенно выразительно смотрятся синие одежды молодого титана, символизирующие осуществление его надежд и идеалов.

Врубелевский Демон — глубоко трагическая натура, символ духа времени, ожидания перемен и страха перед неизвестностью. В нём нашли отражение не только личные переживания художника, но и само время с его изломами и противоречиями. Врубель не считал эту картину окончательным воплощением замысла, своего «монументального» Демона он собирался писать позднее. Вскоре он продолжил начатый цикл картиной «Демон летящий», проникнутой предчувствием гибели и обречённости

М. А. Врубель. Демон поверженный. 1901—1902 гг. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

мира. Завершил цикл **«Демон поверженный»**, не оставлявший ни малейшей надежды на перемены к лучшему, ставший зримым воплощением трагедии самого художника. Оценивая это произведение, художник и историк искусства А. Н. Бенуа писал:

> «В этой картине с полной ясностью обнаружились как колоссальное дарование мастера, так и его слабые стороны... С гениальной лёгкостью Врубель создал свою симфонию траурных лиловых, звучно-синих и мрачно-красных тонов. Вся павлинья красота, вся царственная пышность демонического облачения была найдена, но оставалось найти самого демона. Над исканием его Врубель измучился, постигая умом, но не видя ясно облик сатаны. ...По своей фантастичности, по своей зловещей и волшебной гамме красок эта картина, несомненно, одно из самых поэтичных произведений в русской живописи».

Излюбленной в творчестве М. А. Врубеля была *тема природы*. Напутствуя молодых художников, он говорил: «Человек ничего не придумает, чего бы не было в природе. Берите всё оттуда».

Начиная с середины 1880-х гг. Врубель часто обращался к изображению цветов, которые в его многочисленных карандашных этюдах и полотнах приобретали символическое звучание. В картине **«Сирень»** изображён огромный, пышно разросшийся куст сирени, которому тесно в рамках полотна, он хочет вырваться на свободу, расшириться и занять всё пространство. Он дышит, растёт, источая в прохладной ночи стойкий дурманящий запах. Притягивая и завораживая взгляд своей переменчивой игрой, соцветия сирени кажутся то иллюзорными, то реальными. Свободные широкие мазки тёмно-фиолетовых, лиловых и синих цветов, кажется, вовлечены в одно общее движение. Они живут,

М. А. Врубель. Сирень. 1900 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

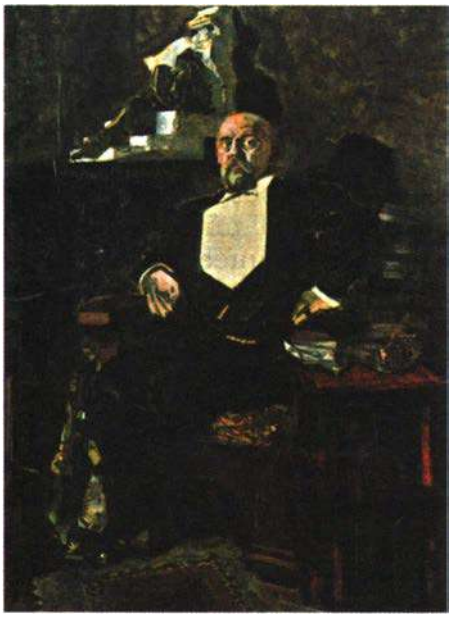
сияют и переливаются различными оттенками, передавая стихию буйного цветения сирени, преображая мир в сказку...

На этом необычном фоне не сразу можно заметить таинственную хрупкую фигурку девушки, словно сросшуюся с кустом сирени, кажущуюся воплощением её души. Во мраке тихо сияет такая же одинокая, призрачная звезда. Мерцающий лунный свет окутывает пространство, наполняя его ощущением громадности и безбрежности мироздания. В целом картина символизирует духовную связь человека и природы, звучит как гимн красоте, рождает взволнованное чувство загадочности и иллюзорности бытия.

Черты символизма нашли отражение и в *портретном творчестве* М. А. Врубеля. В одной из бесед он говорил:

> «...Портрет тоже можно написать не в реальном, а и в фантастическом плане, всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окурок, пуговица, какая-нибудь малозаметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это как камертон для хорошего пения — без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь — совсем не фантастическая».

По представлениям символистов, душа человека, заключённая в темницу тела, непреодолимо одинока и беспомощна перед лицом рока и смерти. Вот почему почти все портретные изображения Врубеля несут в себе мироощущение тревожного напряжения и трагического предчувствия. Интересен в этом отношении **«Портрет С. И. Мамонтова»** — известного мецената, покровителя многих деятелей русской культуры. По свидетельству В. М. Васнецова, «в нём всегда была какая-то электрическая струя, зажигающая энергию окружающих». Неукротимый и властный характер Мамонтова подсказал художнику стилевое решение портрета, полное внутренней экспрессии.



М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова. 1897 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Пожилой мужчина в чёрном элегантном смокинге, белой манишке с галстуком-бабочкой сидит в кресле. Одной рукой он крепко ухватился за подлокотник, другую нетерпеливо сжимает в кулак. Его грозные сверкающие глаза, беспокойная, напряжённая поза придают портрету особую динамику и выразительность. Кажется, ещё мгновение, он сделает усилие и вырвется из замкнутого пространства. Неустойчивость композиции, резкие, угловатые линии, беспокойные чере-

В. Э. Борисов-Мусатов. Водоём. 1902 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

дования тёмного и светлого в колорите картины создают ощущение тревоги. Автор словно предвидит грядущую катастрофу, на самом деле погубившую этого неординарного и сильного человека. (Вскоре Мамонтов будет невинно обвинён, арестован, переживёт потерю друзей, после чего оправиться больше не сможет.)

О символической направленности творчества Врубеля писал искусствовед Д. В. Сарабьянов:

> «...Врубель выводил художественный образ из-под власти бытовой реальности ради создания символа, вбирающего в себя большие человеческие чувства, страдания и надежды своего времени... Врубель оперировал символическими образами; его символизм возникал на почве возрождающегося романтизма. Неоромантизм охватил тогда широкие круги литераторов и художников, но наиболее раннее и последовательное выражение он получил именно в символизме Врубеля, обогнавшего в своём движении символистов-поэтов, выступивших лишь в 1890-е годы. Не случайно и Брюсов, и Блок так ценили Врубеля, считая его в какой-то мере своим предтечей».

В русской живописи символизм нашёл яркое воплощение в творчестве В. Э. Борисова-Мусатова и художников «Голубой розы».

22.3. Музыкальный мир А. Н. Скрябина

Музыка рубежа XIX и XX столетий успешно развивала лучшие традиции западноевропейского романтизма и русских композиторов «Могучей кучки». Вместе с тем она продолжала

А. Я. Головин. Портрет А. Н. Скрябина. 1915 г. *Мемориальная квартира Н. С. Голованова, Москва*

смелые поиски в области формы и содержания, представляя на суд слушателей оригинальные сочинения, поражающие новизной замысла и его воплощения.

Александр Николаевич Скрябин (1872—1915) выразил своё творческое кредо в одной из записей в дневнике (1900):

> «Я всё-таки жив, всё-таки люблю жизнь, люблю людей... Я иду возвестить им мою победу... Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силён и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его!»

Эти слова Скрябин написал в 28 лет, когда был уже автором нескольких десятков фортепианных прелюдий, мазурок, экспромтов, ноктюрнов, трёх сонат, Концерта для фортепиано с оркестром, Первой симфонии с «Гимном искусству» в финале. Но создание главных сочинений композитора было ещё впереди...

В историю мировой музыкальной культуры А. Н. Скрябин вошёл как композитор, завершивший классический период развития русской музыки, как смелый новатор, обогативший её новыми открытиями и свершениями, расширивший возможности музыкального языка. Его вечно ищущий, мятущийся дух, не знавший покоя и уносящий всё к новым неизведанным горизонтам, блестяще проявил себя почти во всех сферах музыкального творчества. Ещё в юности Скрябин говорил, что ему не интересно всё обыденное, что по-настоящему его влечёт только «особенное, чрезвычайное, экстатическое». Позже он определит две главные сферы своего творчества как «высшую грандиозность» и «высшую утончённость». И действительно, перед слушателями он выступил не только как утончённый лирик и мечтатель, но и как глубокий философ, мыслитель, обдумывающий глобальные вопросы мироздания. Композитор Н. Я. Мясковский (1881—1950), увидевший в нём «гениального искателя новых путей», писал:

> «Он открывает перед нами такие необычайные... эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просвещения, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности».

Творчество А. Н. Скрябина нередко связывают с символизмом. Для этого были основания: его мировоззрение оформилось к началу XX в. — времени, этапному в истории русского символизма, — и имело с ним немало общего. Его художественные искания во многом определили поэты-символисты, а также современные философские и мистические учения. Композитору, верившему во всемогущество искусства, которое способно изменить мир и человека, особенно близкой оказалась идея преобра-

Л. О. Пастернак.
А. Н. Скрябин
за фортепиано.
Рисунок. 1909 г.

зующей миссии художника-творца. «Всё, что существует, существует в моём сознании. Мир... есть процесс моего творчества». Под воздействием этой идеи формировался философский подтекст многих его сочинений. Мучительные поиски духовного начала составляют основную драматургию многих сочинений композитора, в которых он стремился передать мир зыбких и утончённых переживаний человека. В созданных музыкальных образах-символах, надолго запоминающихся слушателям, он воплощает душевный порыв, восторг и сомнение, силу страсти и томление духа.

Вершиной творчества Скрябина можно считать **«Поэму экстаза»** (1907) — большое произведение, написанное в сонатной форме, представляющее собой своеобразный гимн всепобеждающей мощи человеческого духа. Оно рассказывает о том, как душа человека проходит трудный путь от неясных предчувствий и тревоги к высшей духовной радости, обретая огромную силу и энергию. В «ритмах тревожных» в нём передана накалённая атмосфера первой российской революции, напряжённое предчувствие грядущих катастроф. Не случайно в стихотворном тексте программы Скрябин упоминал о Вселенной, объятой «пожаром всеобщим». Впервые «Поэма экстаза» прозвучала в России в 1909 г. и имела колоссальный успех. В одиннадцатый раз выпускнику Московской консерватории была присуждена премия имени М. И. Глинки.

Блистательный путь Скрябина в музыке продолжило самое значительное его сочинение — **«Прометей» («Поэма огня»)**, написанное в 1910 г. Оно прославляет духовную мощь человека-творца, победившего силы мрака и тьмы. Античный миф о Прометее, явившийся для композитора неким творческим импульсом, был трактован в русле эстетики символизма. Его интерпретация оказалась слишком неожиданной. Автор не ставил перед собой цель передать содержание известного мифа о титане, похитившем у богов небесный огонь и подарившем его людям. В Прометее он видел символ творческой активности, вечного движения жизни, энергии Вселенной. Главную тему и сюжет произведения определила идея сотворения мира из хаоса и разумного преображения его в Космос, во Вселенную. Вот как передавал сюжет «Прометея» музыкальный критик и композитор Б. В. Асафьев (1884—1949):

> «На вершинах гор в ледниковых полях зарождается действие. Таинственно холодный свет брезжит вокруг. Спят разрушительные силы Хаоса. К ним взывает властный, пове-

Л. О. Пастернак. Исполнение «Прометея» при участии А. Н. Скрябина

левающий голос. Пробуждаются спящие силы. Рождается противоборство. Вспыхивают огни, сочетаются в пламя. Великий небывалый пожар!»

Как видим, сочинение Скрябина совсем не случайно имело подзаголовок «Поэма огня». Образ огненной стихии, один из любимых у композитора, был трактован в условном контексте и воспринимался как олицетворение жизни. Силы мрака отступали перед сиянием огня, пылающего в руке титана. Огонь и лучезарный свет, принесённые Прометеем, являлись символом победы добра над злом, символом человеческого знания, духовного прозрения истины.

Музыка «Прометея» была построена на неизвестном прежде сочетании из шести звуков, получившем позже название «прометеевского аккорда» — символа первозданной стихийности. Проходя через всё произведение, он объединял множество тем, придавая им своеобразное звучание. Из шести звуков «прометеевского аккорда» вырастали неслыханные созвучия, невероятные сочетания музыкальных тембров, оркестровых красок, звучание хора, поющего без слов. Музыке действительно был придан характер «вселенского», космического обобщения.

Поэт-символист К. Д. Бальмонт так описывал свои впечатления от услышанной музыки:

«Это было видение поющих падающих лун. Музыкальных звёздностей, арабесок, иероглифов и камней, изваянных из звука. Движение Огня. Порывы Солнца... Сочетание света именно с музыкой Скрябина неизбежно, ибо вся его музыка световая».

Создавая своё уникальное произведение, Скрябин мечтал о воплощении идеи синтеза искусств, о соединении звука и света. При исполнении «Прометея» он намеревался использовать свет. В партитуре он обозначил, как должно меняться цветовое освещение зала во время звучания музыки. К сожалению, Скрябину не суждено было осуществить свой замысел из-за отсутствия необходимых технических средств. Лишь в наше время это удивительное сочинение было исполнено так, как мечтал автор.

Творчество Скрябина по достоинству было оценено многими современниками композитора. Поэт Б. Л. Пастернак, оставивший о нём интересную книгу воспоминаний, отмечал:

«Гармонические зарницы «Прометея» и его последних произведений кажутся мне только свидетельством его гения... я поверил ему без доказательства».

Музыка Скрябина звучала на многих концертных площадках мира, в том числе и на знаменитых Русских сезонах С. П. Дягилева (1872—1929). Дальнейшая судьба композитора сложилась трагично: на 44 году жизни он неожиданно умер от заражения крови. На смерть Скрябина откликнулись многие современники, в том числе и известный поэт-символист В. Я. Брюсов:

Металл мелодий он посмел расплавить
И в формы новые хотел излить;
Он неустанно жаждал жить и жить,
Чтоб завершённым памятник поставить...

К счастью, словам поэта было суждено сбыться: Скрябин был и остаётся «звездой первой величины» (*Н. А. Римский-Корсаков*).

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы основные принципы искусства символизма? Какое отражение они нашли в программных манифестах этого художественного направления? Что отличает символизм от реализма, в чём выразилось его сходство с романтизмом? Прокомментируйте поэтические строки В. Соловьёва (1853—1900), крупнейшего русского философа и поэта-символиста:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

2. Тема Демона занимает важное место в творчестве М. А. Врубеля; к ней он обращался на протяжении всей жизни в живописи, рисунке и скульптуре. Живописный цикл составляют три картины: «Демон сидящий», «Демон летящий» и «Демон поверженный». Каким настроением проникнут каждый из созданных образов? В чём заключается оригинальность их трактовки? Можно ли говорить об эволюции темы Демона в творчестве Врубеля?

3. Художник Н. Н. Ге писал: «Врубель чувствовал, что ещё ни один человек не всматривался достаточно в природу, в таинственность и фантастичность её деталей... Врубель действительно открыл новый приём понимания природы, новый приём изображения...» В чём заключается искусство воспроизведения мира природы в произведениях М. А. Врубеля? Какие «новые приёмы» он использовал? Как рождались его фантастические образы?

4. Почему музыкальное творчество А. Н. Скрябина связывают с символизмом? Какое воплощение в его творчестве нашла идея синтеза искусств? Какие его произведения вы отнесёте к наиболее значительным? Поясните свой выбор.

5. М. А. Врубель и А. Н. Скрябин — выдающиеся художники символизма. В чём именно выразилась их принадлежность к одному художественному направлению в искусстве? Можно ли говорить о «музыкальности» живописи Врубеля и «живописности» музыки Скрябина?

Творческая мастерская

1. Работая над циклом картин о Демоне, М. А. Врубель опирался на литературный источник — поэму М. Ю. Лермонтова «Демон» (1839). Сравните персонаж этой поэмы с героем картины М. А. Вру-

М. А. Врубель. Богатырь. 1898 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

М. А. Врубель. Пророк. 1898 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

беля «Демон сидящий». Можно ли утверждать, что художник запечатлел Демона таким, каким увидел его поэт? Какие строки поэмы соответствуют живописному образу, а в чём они отличаются от трактовки Врубеля? Почему? Что олицетворял собой образ Демона в творчестве каждого из художников?

2. Сказочные и мифологические мотивы пронизывают многие произведения М. А. Врубеля («Богатырь», «Пан», «Тридцать три богатыря», «Царевна Лебедь» и др.). В чём заключаются различие и общность интерпретации сказочных тем и образов в творчестве В. М. Васнецова и М. А. Врубеля? С помощью каких художественных средств рождается атмосфера сказки? В чём секрет их жизненной убедительности и поучительный смысл?

3. Можно ли картину М. А. Врубеля «Пророк», во многом навеянную одноимённым стихотворением А. С. Пушкина, рассматривать только как иллюстрацию к нему? В чём особенность интерпретации данной темы каждым из авторов?

4. Что сближало музыку композитора А. Н. Скрябина с поэзией символистов?

5. А. А. Блок писал: «Перед тем, что Врубель и ему подобные приоткрывают перед человечеством раз в столетие, — я умею лишь трепетать. Тех миров, которые видели они, мы не видим». Какие миры, по словам поэта, видел М. А. Врубель? Почему Блок, сам обладавший гениальным творческим воображением, преклонялся перед талантом художников-символистов?

6. Послушайте заключительную часть «Поэмы экстаза» А. Н. Скрябина. Каково ваше общее впечатление о характере музыки финала? Что показалось особенно ярким и значительным? Почему? Как в нём выражен трагизм эпохи рубежа XIX—XX вв.? Можно ли ограничить значение этого произведения рамками конкретного времени?

Темы проектных исследований или презентаций

«Отражение сложности и противоречивости исторической эпохи в творчестве М. А. Врубеля»; «Особенности

трактовки проблемы добра и зла в картинах М. А. Врубеля»; «Проблемы жизни и смерти в произведениях М. А. Врубеля»; «Традиции романтизма и символизма в творчестве М. А. Врубеля»; «Эволюция темы Демона в творчестве М. А. Врубеля»; «Сказочные мотивы в творчестве В. М. Васнецова и М. А. Врубеля»; «Символика цвета в картинах М. А. Врубеля»; «М. А. Врубель и символизм»; «Особенности трактовки библейских тем в творчестве М. А. Врубеля»; «“Библейские эскизы” А. А. Иванова и М. А. Врубеля»; «Театрально-декорационное мастерство М. А. Врубеля»; «Синтез фантастического и реального у М. А. Врубеля»; «Художественные реминисценции М. А. Врубеля в творчестве мастеров русского авангарда»; «Творчество В. Э. Борисова-Мусатова».

«Вера во всемогущую силу искусства как основная идея творчества А. Н. Скрябина»; «Философские идеи символизма в творчестве А. Н. Скрябина»; «А. Н. Скрябин и русская поэзия символизма»; «Идея синтеза искусств А. Н. Скрябина»; «Античный миф о Прометее и музыка А. Н. Скрябина»; «Прометей Л. ван Бетховена и А. Н. Скрябина (опыт сравнительного анализа)»; «“Музыкальность” живописи М. А. Врубеля и “живописность” музыки А. Н. Скрябина»; «Влияние Ф. Шопена на художественный мир А. Н. Скрябина»; «Творческие искания А. Н. Скрябина в области цветомузыки».

Книги для дополнительного чтения

Алленов М. М. Врубель. М., 2000.

Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX в. Л., 1979.

Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. М., 1987.

Великович Э. И. Великие музыкальные имена. СПб., 2002.

Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976.

Герман М. Ю. Михаил Врубель. СПб., 2001.

Дмитриева Н. А. Михаил Врубель. М., 1984.

Енукидзе Н. И. Русская музыка конца XIX — начала XX века. М., 2002.

Ефремова Л. А. Врубель. М., 2009.

Коган Д. З. Михаил Врубель. М., 1999.

Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М., 1991.

Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989.

Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М., 1995.

Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 2001.

Суздалев П. К. Врубель и Лермонтов. М., 1991.

Федякин С. Р. Скрябин. М., 2004.

Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (*символизм*) — http://artclassic.edu.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/

М. А. Врубель — http://vrubel-world.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://vrubel.narod.ru/; http://virtualmuseum.ru/exhibition/vrubel/ru/exhibition/; http://vrubel-lermontov.ru/; http://www.museum-online.ru/Postimpressionism/Mikhail_Alexandrovich_Vrubel

А. Н. Скрябин — http://school-collection.edu.ru/; http://www.anscriabin.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.manwb.ru/articles/arte/music/Skrybin/

Глава 23 Художественные течения модернизма в живописи

XX век отмечен чрезвычайным разнообразием художественных направлений в изобразительном искусстве. Их пестрота и многообразие объясняются желанием разрушить классическую художественную систему и интенсивными экспериментами, поисками новых путей в изобразительном искусстве.

Художественное освоение и постижение мира в изобразительном искусстве XX в. обретают новые содержание и форму. Историк искусства И. Е. Данилова отмечает:

> «Картины XX века становятся всё более безлюдными, все более «бессюжетными». В них господствуют либо вещи, ожившие вещи, разыгрывающие, вместо человеческих персонажей, драматические и композиционные ситуации, либо всё вытесняющая, всё заполняющая пустота».

Тон начинают задавать художники, выработавшие собственные правила и законы живописи. Многие из них используют цветовые контрасты, эффектные композиционные ритмы, работают в броской декоративной манере. Одни выдвигают на первый план рисунок и композицию, другие — динамику и пластику, третьи отдают предпочтение свету и цвету. Большинство художественных объединений просуществовали недолго. Но, как показала история, некоторым суждено было оставить глубокий след в развитии искусства XX столетия.

23.1. Фовизм А. Матисса*

Одним из первых художественных течений начала XX в. стал *фовизм*. Посетители и критики Парижской выставки 1905 г. были буквально шокированы представшим зрелищем. «Плоская раскраска» огромных холстов, «линии толщиной в палец» (*П. Синьяк*), странное сочетание интенсивного жёлтого с зелёным в портрете жены художника — всё раздражало и вызывало многочисленные нападки. Придуманная критиком Луи Векселем пренебрежительная кличка «фовисты» (фр. fauves — дикие), ставшая впоследствии названием группы художников, означала чужеродность их творчества общепринятым нормам и требованиям. Вскоре, когда прошёл первый шок, специалисты и критики увидели в их произведениях тщательно продуманный творческий метод.

Анри Матисс (1869—1954), один из самых ярких представителей фовизма, писал:

> «Я хочу искусства равновесия и простоты, которое не беспокоит, не смущает; я хочу, чтобы человек, усталый, перетру-

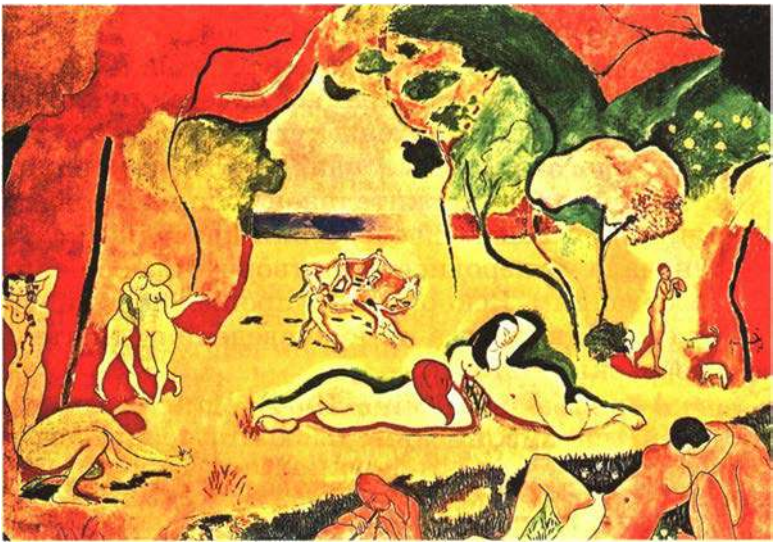
дившийся, надорванный, получил бы перед моей живописью успокоение и отдых... Все те, кто напрягает ум — деловые люди и интеллектуалы, — могли бы почерпнуть там отдых и успокоение, как бы в удобном кресле, которое даёт отдых после физического напряжения... Моя мечта — искусство гармоничное, чистое и спокойное, без всякой проблематики, без всякого волнующего сюжета...»

Если Ван Гог в конце своего творческого пути ощутил трагическое начало в жизни природы и человека, то Матисс, напротив, обратился к природе радостной и дружелюбной по отношению к человеку. Во многих произведениях художник стремился противопоставить живительные силы человека и природы миру современной цивилизации, которая лишает человека спокойствия, превращает его в бездушную машину, подобие манекенов... Не к пугающей враждебной стихии обращены его взоры, а к природе, дарящей человеку чистый воздух, солнечный свет, тепло, яркие краски цветов и деревьев.

В картине **«Радость жизни»** воплощена мечта художника о «золотом веке» человечества. Идиллическая жизнь людей на фоне цветущей, почти райской природы прославляет их счастливое совместное существование. Природа улыбается человеку, делает его более совершенным и счастливым. Критики упрекали автора за слишком схематичный, линейный характер работы, но для Матисса она была «живописной поэмой».

В чём ещё заключался секрет творческого феномена Матисса? В его особом отношении к средствам выразительности: в её цветовом богатстве и декоративности.

Преобладание цвета над формой, плоскостность, стилизация предметов — характерные черты творчества Матисса. Художник отказался от смешения красок, предпочитая им чистые цвета. По его мнению, ничто не должно отвлекать от природного цвета краски. Отвергнув светотень и мелкие детали, он стремился



А. Матисс. Радость жизни. 1905—1906 гг. *Собрание фонда Барнса, Мэрион*

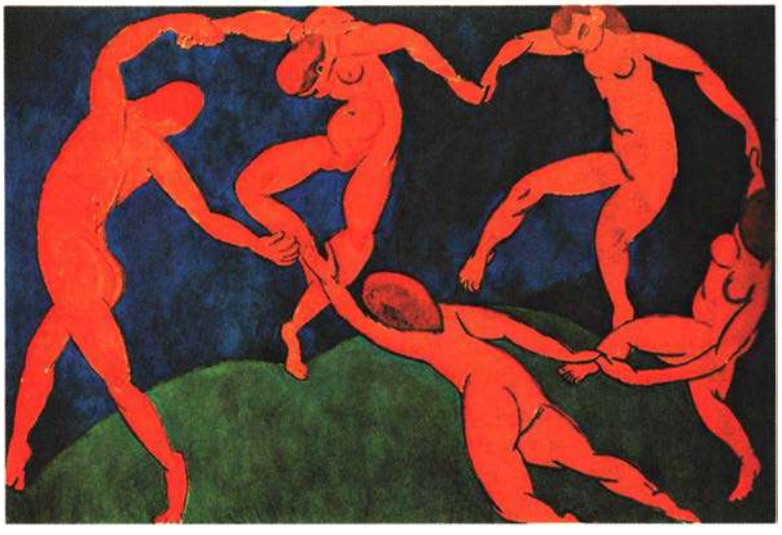
передать суть художественного образа с помощью точной и лёгкой линии. Его картинам присущи взрывающаяся палитра красок, заливающая пространство солнечным светом, волшебство линий «танцующих арабесок»... Любимым мотивом художника становится «окно в мир», дающее повод для философского осмысления вечных проблем.

В широко известном декоративном панно Матисса **«Танец»** нашёл отражение идеал художника, его философские представления о месте и назначении человека в общей системе мироздания. Не раз отмечалось, что в древнейших культурах танец, исполняемый людьми с соединёнными руками, обозначает союз Земли и Неба. Холм, гора традиционно связывали мир земной и небесный, реальный и божественный. Интересно, что решение подобной космической темы Матисс предлагает через изображение человека, являющегося частицей мироздания.

Но как на языке живописи выразить природу танца? Что означал он для художника? Вот что он сам говорил об этом:

> «...Я очень люблю танец. Удивительная вещь — танец: жизнь и ритм. Мне легко жить с танцем».

Эти ощущения он и попытался выразить в произведении. Пять человеческих фигур, взявшись за руки и образуя замкнутый круг, легко и стремительно движутся по поверхности холма. Земля, словно пружина, упруго прогибается под их ногами. Контуры танцующих обрисованы гибкими и выразительными линиями, создающими особый музыкальный ритм полотна. Чтобы передать атмосферу танца языком живописи, художнику было необходимо подобрать определённый ритм. И он был найден безукоризненно точно. На помощь художнику пришли и краски. В палитре господствуют всего три цвета — «небесная лазурь, розовая свежесть и зелень холма», но именно они подчёркивают динамику движения и общее философское звучание полотна.



А. Матисс. Танец. 1909—1910 гг. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

Творчество Матисса нельзя рассматривать в рамках одного художественного направления фовизма. Оно гораздо многограннее и сложнее. Когда к 1907 г. фовизм утратил своё значение, Матисс продолжил неустанный поиск новых путей и решений. При этом он всегда подчёркивал, что «фовизм существовал, по сути, то короткое время, пока мы считали необходимым вдохнуть жизнь во все цвета одновременно». Впоследствии, в каком бы жанре или виде искусства он ни работал (живопись, скульптура, станковая графика, книжная иллюстрация, театральные декорации, роспись керамики, архитектурные проекты), он сохранял свежесть и новизну взгляда на окружающий мир.

23.2. Кубизм П. Пикассо

Если фовисты мечтали создавать искусство, радующее глаз и успокаивающее чувства, то кубисты хотели «растревожить человеческие души». Новое направление было в большей степени продиктовано желанием продолжить экспериментальные поиски в области формы.

Кубизм был воспринят как сочетание форм, выступающих пластическими эквивалентами реальных предметов окружающего мира. Призыв П. Сезанна «трактовать натуру посредством цилиндра, шара, конуса и т. п.» был воспринят кубистами как активное руководство к действию. В результате появились сложные пирамидальные конструкции, составленные из разнообразных геометрических тел, «маленьких кубиков» (по выражению А. Матисса).

Ж. Брак. Скрипка и палитра. 1910 г. *Музей современного искусства, Нью-Йорк*

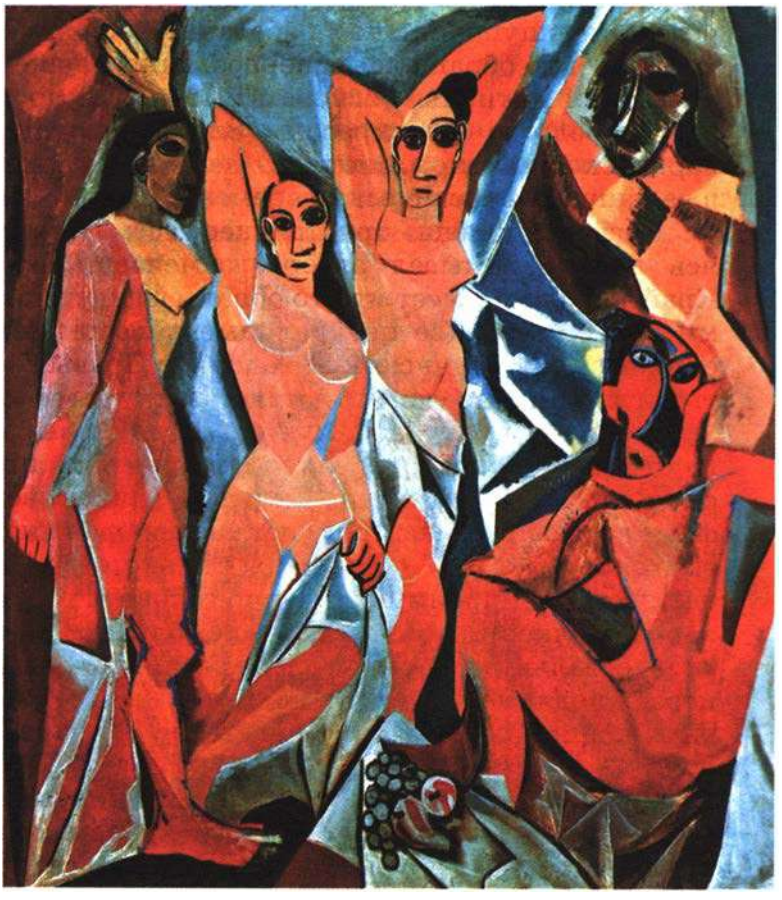
Кубизм в своём развитии прошёл несколько этапов. Первым из них стал *аналитический* кубизм, представленный сложными геометрическими композициями. Одно изображение могло накладываться на другое, так что у зрителя появлялась возможность увидеть один предмет сквозь другой. Часто делались попытки показать предметы одновременно с разных точек зрения: сверху, снизу и сбоку. Крупные объекты обычно ставились в центр композиции, а мелкие и второстепенные «подтягивались» к ним. Каркасность и бестелесность форм ещё отчётливее подчёркивали осязаемость пространства. Плоскости дробились на составляющие формы, превращаясь в причудливые мозаичные узоры. Цвет и сюжет в кубизме выполняли второстепенную роль, главными были рисунок, статичная конструкция и композиция.

Понимание и расшифровка истинного авторского замысла представляли большую трудность

для зрителей. Кубизм всё больше превращался в некую «интеллектуальную игру» формами. Порой и сами художники-кубисты затруднялись объяснить некоторые детали своих картин. Из отдельных граней, деталей, мгновенно выхваченных в общей композиции, складывался особый образ, порождающий множество вариантов его «прочтения» зрителями. Ответы на многочисленные вопросы специалисты и критики пытались искать в других науках. Пробовали проводить параллели даже с теорией относительности А. Эйнштейна, который при этом с юмором говорил: «Впрочем, сходство есть, оно заключается в том, что и то и это непонятно».

Картина **Пабло Пикассо** (1881—1973) **«Авиньонские девицы»** стала своеобразной метафорой авангардного искусства XX в. Работая над ней в новой кубистической манере, автор преднамеренно стремился опровергнуть привычное представление о непосредственном изображении того, что художник видит в определённом ракурсе. Его новый подход отличался основательным анализом, выявляющим пластические свойства самой натуры, её возможное расчленение на геометрические элементы, поисками экспрессивной деформации и гротеска.

В картине всё было необычно: переплетение новаторского и традиционного, аллегоричность и зашифрованность образов, впервые пространство стало рассматриваться как равноценный



П. Пикассо. Авиньонские девицы. 1907 г. *Музей современного искусства, Нью-Йорк*

элемент живописной конструкции. Сложный художественный язык картины с трудом поддавался объяснению. Изображение состояло из нескольких фрагментов живописных плоскостей, которые оказывались не жёстко скреплёнными, а находящимися в свободном движении относительно друг друга. Отсутствие центра композиции картины открывало возможность её рассмотрения с различных точек зрения. Деформированные, огрублённые фигуры «девиц» изображались без каких-либо элементов светотени и перспективы, как комбинация разложенных на плоскости объёмов. Картина стала первой попыткой представления трёхмерных форм в двухмерном пространстве. В отличие от традиционной живописи, пространство развивалось из глубины картины на зрителя, а не наоборот.

В картине «Авиньонские девицы» нашёл отражение интерес П. Пикассо к негритянской скульптуре, благодаря которой он интуитивно уловил суть мифологического мышления, представляющего человека в центральной точке пространства, откуда и начинается процесс творения и структурирования мира. Обращение к традициям негритянской скульптуры не было случайным: в ней художника привлекали экспрессия, непосредственность, безыскусственная пластичность, геометрическая простота. Именно эти качества были характерны для его нового художественного мышления. Искажённые формы со срезанными углами и совмещения разных пространственных планов передавали ощущения необработанной первичной материи. Пикассо словно обращался к первозданным, ещё не преодолевшим хаоса, примитивным основам бытия, где добро не отделено от зла, а уродство — от красоты. Здесь господствовало стихийное, варварское начало, а история земного существования уходила в далёкие мифологические времена.

Когда начинаешь пристальнее рассматривать картину, пытаясь понять замысел автора, замечаешь отдельные фигуры. Крайняя слева имеет что-то общее с египетскими и ассирийскими рельефами. Две центральные напоминают росписи романских базилик испанской Каталонии. Правые фигуры с вывернутыми лицами представляются участницами какого-то жуткого африканского ритуала. Их лица лишены выражения и напоминают маски, тела предельно обобщены и приобретают почти скульптурный характер. Складки драпировок, составляющие фон картины, создают ощущение распада и дисгармонии. В «негритянском стиле» прописаны только отдельные фигуры, точнее, их части, преимущественно головы и торсы. Штриховая манера исполнения контрастирует с большим пятном розового цвета в остальных частях композиции. В целом цвет начинает играть подчинённую роль по отношению к объёму, что находит выражение в ограниченной цветовой палитре (охристым и зелёным оттенкам).

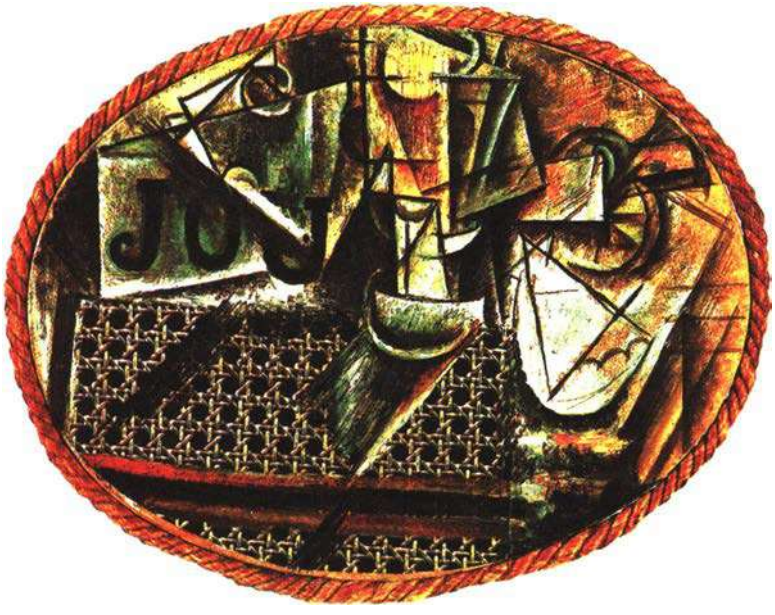
Вторым этапом в развитии нового направления в живописи принято считать *синтетический* кубизм, использующий различные предметы реальной жизни. Гриф гитары, кайма скатер-

ти, цилиндрическая ножка бокала, горлышко бутылки, изгиб курительной трубки, колода игральных карт — всё могло послужить поводом к расшифровке картин. Особенно часто вводились буквы и цифры, фрагменты слов, обрывки телеграфных или газетных строк, надписи на витринах магазинов и кафе, номера автомобилей, опознавательные знаки на бортах самолётов... Более того, в картинах использовали материалы, инородные для масляной живописи: песок, опилки, железо, стекло, гипс, уголь, доски, обои. Так было положено начало искусству *коллажа* (наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от неё по цвету и фактуре).

Однажды Пикассо взял клеёнку, на которой была изображена сетка плетёного стула. Вырезав кусок нужной ему формы, он приклеил его к холсту. Так был создан **«Натюрморт с соломенным стулом»**. Небольшая овальной формы картина была полна деталей, идущих вразрез с существовавшими нормами живописи. Разрозненные элементы, соединённые определённым образом, всё же создавали единое целое.

> «Пикассо преднамеренно нарушает гармоническое восприятие картины, объединяя на одном полотне предметы, реальность каждого из которых воспринимается в различной степени. Но они объединены таким образом, что создают игру противоречивых и в то же время дополняющих друг друга чувств» (*Р. Пенроуз*).

Кроме натюрморта, кубисты нередко обращались и к жанру портрета. Фигура человека, представленная в геометрических формах, весьма отдалённо воспроизводила реальную модель. Голова напоминала шар, руки — прямоугольник, спина — треугольник. Лицо распадалось на множество отдельных элемен-



П. Пикассо. Натюрморт с соломенным стулом. 1912 г. *Музей Пикассо, Париж*

тов, по которым с трудом можно было восстановить облик портретируемого.

Исключительную роль в становлении портретного жанра сыграли африканские скульптуры-маски. Их простые, почти примитивные формы, образуемые кругами и линиями ритуальной штриховки, дали новый мощный импульс творческим поискам Пикассо. Угловатые торжественные позы, крайне сдержанное использование цветов, отказ от точного копирования модели и её психологической интерпретации составили характерные особенности портретной живописи.

П. Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара. 1909—1910 гг. *ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва*

Удивительного «сходства» удалось достичь художнику в знаменитом **«Портрете Амбруаза Воллара»**. Созданный на фоне замысловатых кристаллов, он отдалённо передаёт несколько приплюснутый нос известного коллекционера. Высокий и прямой лоб выделен из преобладающей серой гаммы цветов с помощью мягких тонов. Едва различимые черты лица поглощаются кубическими формами. Сам Воллар утверждал, что, хотя многие не могли узнать его на полотне, четырёхлетний сын одного из его друзей, впервые увидев портрет, тут же воскликнул: «Это дядя Амбруаз!»

Безусловно, творчество выдающегося художника XX в. Пабло Пикассо не исчерпывается только рамками кубизма. В течение своего длительного творческого пути он ненадолго сближался с сюрреализмом и неоклассицизмом. Всё, созданное художником, поражает не только своим количеством, но и охватом различных видов искусства. Удивительных результатов он достиг в скульптуре, графике, декоративной керамике и книжной иллюстрации. В каждом из своих произведений он сумел запечатлеть бурное, полное драматизма время. В. В. Маяковский, ещё в 1922 г. посетивший мастерскую Пикассо в Париже, писал:

> «Это самый большой живописец и по своему размаху и по значению, которое он имеет в мировой живописи».

Имя Пабло Пикассо уже при жизни было окружено легендами. Им восторгались и о нём спорили. Его низвергали и вновь возводили на вершины Олимпа. О нём написаны сотни исследований. Афористичные слова его современника А. Бретона до сих пор сохраняют своё значение:

> «Там, где прошёл Пикассо, делать нечего».

23.3. Сюрреализм С. Дали

Сюрреализм (фр. surrealisme — сверхреальность) официально возник в 1924 г., когда французский поэт А. Бретон (1898—1966) издал «Манифест сюрреализма». В нём были изложены основные принципы нового направления в искусстве:

> «Чистый психологический автоматизм, имеющий целью выразить... реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне всяких каких бы то ни было эстетических и нравственных соображений. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определённых ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере в могущество грёз, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психологические механизмы и занять их место при разрешении главных проблем жизни».

В своём стремлении разрушить любые стереотипы и общепринятые ценности сюрреалисты опирались на ряд популярных философских теорий. Так, многое ими было заимствовано из учения о бессознательном австрийского врача и психолога Зигмунда Фрейда (1856—1939). Вот почему в их творчестве особое значение приобретали фантазии, грёзы, сновидения и воспоминания. Именно в них они черпали художественные образы-символы. На вооружение была взята и теория французского философа Анри Бергсона (1859—1941), в которой особая роль отводилась интуиции, создающей, по их мнению, «сверхреальность».

Но не следует считать, что произведения сюрреалистов представляли собой лишь результат расстроенного и больного воображения. В них удивительным образом реальность сочеталась с иррациональным, случайным и фантастическим. Главная идея сюрреализма объяснялась фразой: «Прекрасно, как случайная встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки». Приём «сопоставления несопоставимого» позволял объединять разнородные элементы и предметы реального мира в единое целое. Художники нередко видоизменяли природные свойства вещей: твёрдое оказывалось жидким, текучим, мягкое — окаменевшим, предметы мёртвой природы неожиданно представали в виде живой натуры. В одном изобразительном объекте могли легко угадываться другие. Парадоксы, ирония, гротеск широко использовались в арсенале сюрреализма.

Считают, что сюрреализм возник под влиянием другого художественного направления в искусстве начала XX в. — *дадаизма*, основанного на последовательном разрушении какой бы то ни было эстетики. Мир, раздираемый противоречиями Первой мировой войны, предстал в творчестве дадаистов (М. Дюшана, Ф. Пикабиа, Х. Арпа) как нечто абсурдное, не имеющее смысла и не поддающееся логическому объяснению.

Именно эти качества были унаследованы представителями сюрреалистического искусства: М. Эрнстом, И. Танги и Р. Маг-

риттом. Они дразнили и провоцировали сознание зрителей, выдвигая на первый план случайные психические ассоциации. Названия картин одного из самых ярких представителей сюрреализма испанского художника **Сальвадора Дали** (1904—1989) говорили сами за себя: «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения», «Частичная галлюцинация: шесть портретов Ленина на фортепиано», «Предчувствие гражданской войны в Испании, мягкая конструкция с варёными бобами», «Остатки авто, дающие повод для рождения слепой лошади, убивающей телефон», «Горящая жирафа», «Дождящее такси».

М. Эрнст. Эдип-царь. 1922 г. *Частное собрание, Париж*

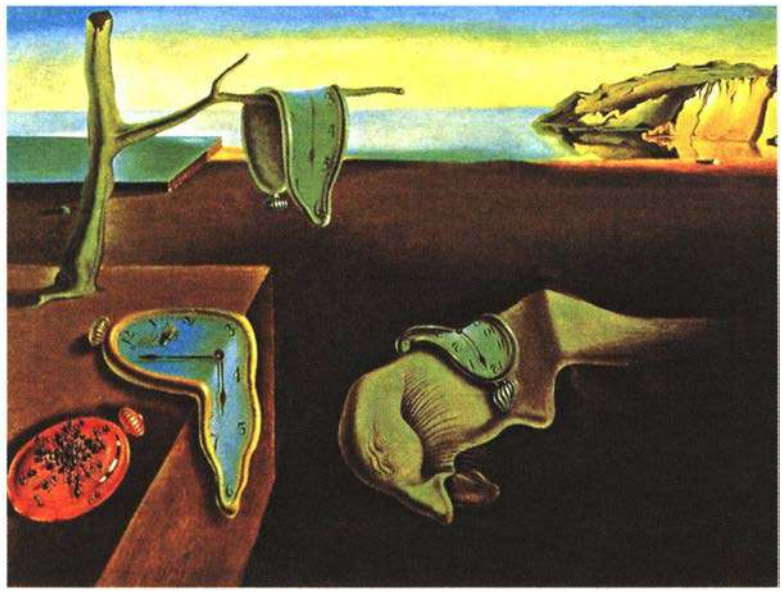
Публика неистовствовала, недоумевала, но при этом продолжала разгадывать интеллектуальные ребусы С. Дали. Впрочем, и сам художник далеко не всегда мог толком объяснить смысл своих картин:

> «Как вы хотите понять мои картины, когда я сам, который их создал, их тоже не понимаю. Факт, что я в этот момент, когда пишу, не понимаю моих картин, не означает, что эти картины не имеют никакого смысла, напротив, их смысл настолько глубок, сложен, связан, непроизволен, что ускользает от простого логического анализа».

Действительно, во многих своих произведениях Дали сопоставляет и соединяет образы отдалённых реальностей. Приём наложения образов друг на друга всё же позволял угадывать их естественные очертания (расплавившиеся часы, рояль, спадающий, как драпировка, телефонный аппарат со слуховой трубкой в виде лангуста, диван-губы). Предметы реального мира утрируются, нарочито превращаются в сверхреальность, не поддаются расшифровке и объяснению. Нередко художник использует приём «исчезающих образов», когда форма «растворяется, исчезает» в пространстве, а иногда словно «просвечивает» через другую («Невидимый человек», «Испания», «Прозрачное лицо и блюдо с фруктами на берегу»).

Р. Магритт. Терапевт. 1937 г. *Королевские музеи изящных искусств, Брюссель*

В одной из самых известных картин **«Постоянство памяти»** на пустынном, словно вымершем фоне представлено странное существо, напоминающее останки какого-то морского животного.

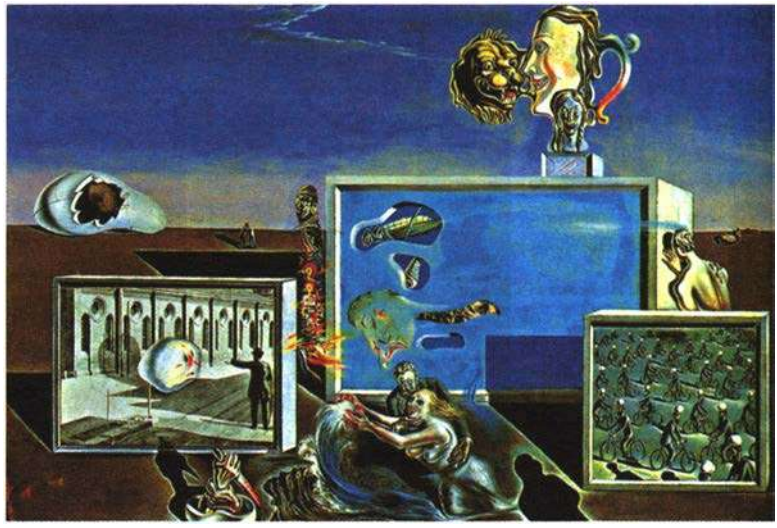


С. Дали. Постоянство памяти. 1931 г. *Музей современного искусства, Нью-Йорк*

В нём одновременно можно рассмотреть черты лица человека и улитку без раковины. Мы видим мягкие, словно расплавленные циферблаты часов, одни свисающие с голой ветки оливы и другие — ниже с плиты. Вокруг часов — вечный покой неба, гор и моря — символы вечности бытия. Они наводят на мысли о бренности человеческой жизни, текучести и монотонности времени. Мягкие часы воспринимаются как символ остановившегося времени. Иссохшее дерево красноречиво напоминает о традиционном образе умирания. Человек изобрёл механические приборы для измерения времени, но его сущности так и не постиг. Муравьи, ползающие по крышке часов, напоминают о бесконечной житейской суете, о людском муравейнике, о ничтожности сиюминутных устремлений на фоне вечного бытия. Да, в этой жизни нарушен привычный, естественный порядок вещей, а потому время остановилось навсегда, «порвалась цепь времён»...

С сюрреализмом связаны самые смелые творческие поиски и находки Сальвадора Дали. Он не раз заявлял: «Сюрреализм — это Я!» Известно, что к группе сюрреалистов Дали примкнул не сразу, лишь в 1929 г. Очень скоро он стал в их среде «своим» и наиболее интересным художником этого направления. Всего через пять лет будет решаться вопрос о его исключении из группы сюрреалистов «за измену идеям движения». Но, по сути, никакой «измены» не было, просто в искусстве Дали шёл своим путём.

Одна из первых сюрреалистических картин художника **«Озарённые наслаждения»** явилась его программным документом. Основу композиции составляют три объёмных экрана, напоминающие телевизионные. Расположенные в разных плоскостях на фоне пустынного пейзажа и бескрайнего голубого неба, они увлекают зрителей из реального пространства в мир причудливых сновидений. На экранах запечатлены кадры, содержание которых вызывает множество недоумённых вопросов.



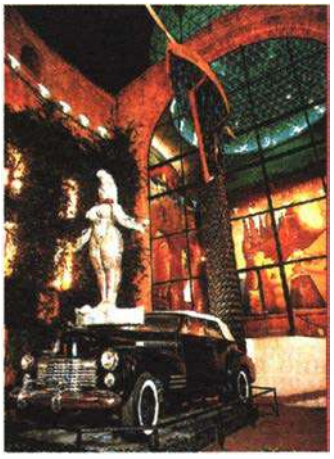
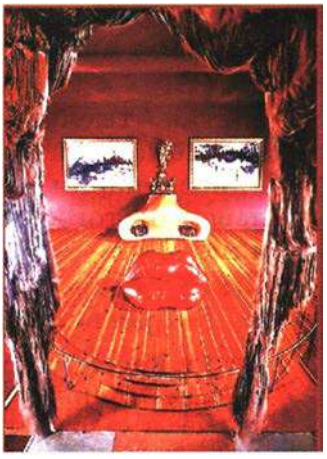
С. Дали. Озарённые наслаждения. 1929 г. *Музей современного искусства, Нью-Йорк*

На экране слева представлены элементы архитектурного сооружения, на фоне которого хорошо различим яйцеобразный булыжник (или деформированное яйцо с желтком, напоминающим яблоко или клубок ниток). Мужчина в шляпе протягивает к нему руку. На центральном экране, отодвинутом в глубь пространства, изображены какие-то бесформенные микроорганизмы, которые пытается разглядеть через дырочку в «ящике» обнажённый человек. В третьем экране мы видим стройные ряды велосипедистов... с яйцеобразными булыжниками на головах. Среди выровненных по диагонали дюн они нажимают на педали и устремляются в разных направлениях.

Не менее странно выглядят изображения вне «телевизионных экранов». В центральной нижней части картины, как будто на гребне волны, мы видим потрясённую чем-то женщину с окровавленными руками, которую утешает и поддерживает мужчина. Чуть левее поднимается рука с окровавленным ножом, тень от которой отчётливо напоминает очертания хищной птицы. Сверху над центральным экраном, как на пьедестале, возвышаются две искажённые гримасой женские головы, к которым приближается отвратительная морда льва. Все изображения кажутся эфемерными, лишёнными веса. Элементы фарса, гротеска и иронии в сочетании с реальностью призваны усилить абсурдность содержания всей композиции.

Предложив собственный, «параноико-критический» метод в живописи, Дали вторгался в мир причудливых воспоминаний, кошмарных сновидений, эротических желаний и волшебных фантасмагорий. Понять смысл его картин действительно очень непросто. Вот что он сам говорит об особенностях своего творческого метода:

> «Скажу вам без бахвальства, что по природе искусства, по сущности своей я был и остаюсь реалистом. Но писать только в традиционной манере для меня невозможно. Ибо это означало бы, что я повторяю других, топчусь на месте. Реалист не

Дом Сальвадора Дали и его интерьеры

может, не должен довольствоваться тем, что уже достигнуто и общеизвестно, что стало чем-то вроде стереотипа. Поэтому я убеждён, что художник должен идти путём раскрепощения и реализации своей творческой и человеческой личности. Это прежде всего означает необходимость освобождения собственного своего образа мыслей от застывших догм и канонов, комплекса нерешительности и трусости».

Дали называл свои полотна «фотографиями, сделанными ручным способом», «работами прямого действия». Исследователи неоднократно высказывали мнение об имитации им цветной фотографии. Но картины Дали всякий раз убеждали, что являются не только порождением его буйной фантазии, а представляют собой своеобразные слепки с действительности. Вот почему он отрицательно относился к абстрактной живописи, не принимал, например, произведений В. В. Кандинского. А выходка Марселя Дюшана, подрисовавшего усики леонардовской Джоконде, напротив, вызывала у него восхищение.

С. Дали. Фото

Какой бы парадоксальной и необычной ни была живопись Дали, сколько бы спорных суждений она ни вызывала у зрителей и критиков, всё же следует отметить, что он обладал виртуозной и безупречной техникой академического рисунка. Несправедливы также и нападки тех, кто видел в нём только провозвестника современного искусства и обвинял его в отрицании классической живописи. В картинах Дали немало реминисценций на темы произведений Д. Веласкеса, Я. Вермера, Ж. Ф. Милле. В одной из книг он со свойственной ему категоричностью писал:

«Если ты принадлежишь к тем, кто верит, будто современное искусство превзошло Вермера и Рафаэля, брось эту книгу и пребывай в своём блаженном идиотизме».

Однажды Сальвадор Дали сказал: «Живопись — это лишь небольшая часть моего гения». За этими словами — глубокий смысл и правда жизни художника. 1200 картин, тысячи рисунков, скульптуры, гравюры, декорации, свыше двадцати литературных произведений: романы, стихи, киносценарии, даже балетные либретто — вот далеко не полный перечень того, что было создано этим удивительным художником.

Вопросы и задания для самоконтроля

1*. Какое отражение в творчестве А. Матисса находят принципы фовизма? Каким темам и почему он отдавал предпочтение? Что нового он внёс в художественную концепцию цвета в живописи? Какие художественные принципы фовизма нашли выражение в декоративных панно А. Матисса «Музыка» и «Танец»? Можно ли говорить о символике цвета в этих произведениях? Действительно ли его творчество дарит нам ощущение покоя, радости и красоты жизни?

2. В чём особенности художественной манеры П. Пикассо? В чём социальная острота его художественного переживания? Каким настроением проникнуты картины художника? Что изменилось в его художественной манере?

3. Какой отклик в творчестве живописцев кубизма нашёл призыв П. Сезанна: «Художники, трактуйте мир посредством шара, конуса, куба»? Какое отражение идеи кубизма находят в творчестве П. Пикассо?

4. В чём оригинальность решения проблемы содержания и формы в картине П. Пикассо «Авиньонские девицы»? Почему она считается программным произведением кубизма? Почему это произведение было воспринято как вызов традиционным представлениям об искусстве?

5. Что привлекает зрителей и критиков в творчестве С. Дали? Как в своих произведениях он попытался объяснить подсознательный мир человека? Как вы думаете, почему первоистоки сюрреализма С. Дали искали в творчестве И. Босха и Эль Греко?

6. В чём парадоксальность видения С. Дали в картине «Постоянство памяти»? Как трансформируются в его сознании реальные предметы и вещи и что они символизируют? Какими художественными средствами выражена условность пейзажа?

П. Пикассо. Герника. 1937 г. *Центр искусств королевы Софии, Мадрид*

Творческая мастерская

1. Давая определение кубизма, П. Пикассо писал: «Кубизм не “зерно” и не “зародыш”, а искусство, для которого прежде всего важна форма... Форма и цвет приобретают у нас собственное значение». Как художник следовал этому определению в своём творчестве? Аргументируйте свой ответ.

2. Какое отражение в произведениях П. Пикассо нашла его творческая формула «писать, ища новую экспрессию, лишённую бесполезного реализма, но с объективной реальностью»?

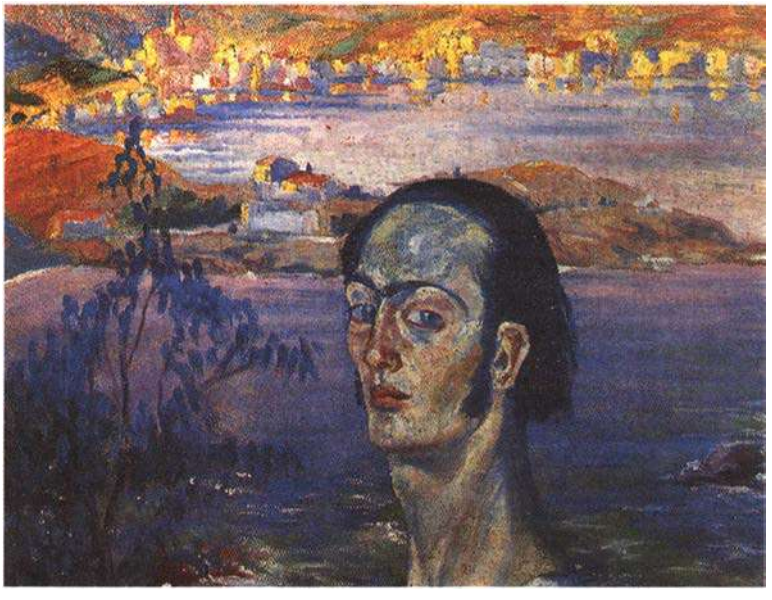
3. О чём и как предупреждает человечество «Герника» П. Пикассо? Как символика цвета и света позволяет передать атмосферу вселенской катастрофы? Какими художественными средствами создаётся иллюзия реальности, достоверности происходящего? Как рождается метафорический образ мучительного страдания и преступления против человечества? Есть ли в этой картине надежда на торжество правды и веры в лучшее?

4. Однажды А. Матисс, желая подчеркнуть антагонизм взглядов на творчество, назвал себя Южным, а Пикассо — Северным полюсом. Как вы считаете, имелись ли основания для подобного противопоставления? Можно ли найти в творчестве этих художников точки соприкосновения?

5. О каких качествах характера и творческих принципах С. Дали может рассказать картина «Автопортрет с рафаэлевской шеей»? Что нового внёс художник в разработку традиционного жанра автопортрета?

6. С. Дали писал: «Реализм блёкл, бесцветен, вызывает зевоту. Искусство должно врываться с той силой, которую вложил в обывателя Творец, и рвать на клочки обывательское Я». Что вы могли бы сказать о соотношении реализма и сюрреализма в творчестве С. Дали? Насколько категорично и последовательно было его неприятие реализма в собственном творчестве?

7. Познакомьтесь с картиной С. Дали «Лицо войны» (1941). Можно ли её считать своеобразным отходом от сюрреализма? Какое «лицо войны» запечатлел в ней автор? В какой мере она созвучна картине П. Пикассо «Герника»?



С. Дали. Автопортрет с рафаэлевской шеей. 1920—1921 гг. *Театр-музей С. Дали, Фигерас*

С. Дали. Лицо войны. 1941 г.

Музей Бойманс-ван Бейнинген, Роттердам

Темы проектных исследований или презентаций

«Эмоциональная и образная основа фовизма (на примере творчества А. Матисса)»; «Идеи фовизма в творчестве А. Матисса»; «Чем объяснялся выбор тематики и художественных средств выразительности в произведениях А. Матисса?»; «Новое восприятие классической традиции в творчестве А. Матисса»; «Художественные открытия А. Матисса»; «Условность и символика в отражении окружающего мира в картинах А. Матисса “Красные рыбки” и “Красная гостиная”»; «Творчество А. Матисса и К. С. Петрова-Водкина».

«Кубизм как одно из направлений авангарда в искусстве начала XX в.»; «Развитие творческих принципов кубизма в творчестве одного из художников этого направления»; «Фовизм и кубизм: общие черты и различия»; «Конструирование объёмной формы и плоскости в творчестве П. Пикассо»; «Социальная острота художественного переживания П. Пикассо в произведениях “голубого периода”»; «Мир цирка и бродячих артистов как альтернатива жизни современного города в творчестве П. Пикассо»; «Рождение кубизма как способа пластического самовыражения П. Пикассо»; «Проблема формы, пространства и движения в кубистических произведениях П. Пикассо»; «“Герника” П. Пикассо и тема нашествия в Седьмой (“Ленинградской”) симфонии Д. Д. Шостаковича»; «П. Пикассо и П. Сезанн: общность и различие творческого метода».

«Рождение сюрреализма и его влияние на развитие различных видов искусства»; «Апология абсурда и бессознательного в творчестве одного из художников сюрреализма»; «Провозглашение основных принципов сюрреализма в манифесте А. Бретона»; «“Сны разума” в произведениях С. Дали»; «Мир и человек в творчестве И. Босха, Эль Греко и С. Дали»; «Преодоление реалистической предметности в живописи С. Дали»; «Миф и реальность в творчестве С. Дали»; «Литературное наследие С. Дали».

Книги для дополнительного чтения

Алпатов М. В. Матисс. М., 1969.

М. Л. Б. Поль дю Буше. П. Пикассо. М., 2002.

Вирмо А., Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб., 1996.

Галлуци Ф. Пикассо. М., 1998.

Дали С. Моя тайная жизнь. М., 2003.

Дали С. Дневник одного гения. М., 1999.

Дмитриева Н. А. Пикассо. М., 1971.

Жерар К. Матисс. М., 2001.

Лесли Р. Пабло Пикассо: Мастер модернизма. М., 1998.

Пенроуз Р. Пикассо. М., 1999. (ЖЗЛ).

Рожин А. И. Сальвадор Дали: Миф и реальность. М., 1992.

Рохас К. Мифический и магический мир Пикассо. М., 1999.

Современная живопись. Поиск свободы: от классицизма к авангарду. М., 2002.

Харрис Н. Жизнь и творчество Дали. М., 1994.

Интернет-ресурсы

А. Матисс — http://www.artcyclopedia.com/artists/matisse_henri.html; http://vww.artcyclopedia.com/historY/i'auvism.html

Российский общеобразовательный портал (*кубизм*) — http://artclassic.edu.ru/; http://www.artcyclopedia.com/history/cubism.html

П. Пикассо — http://www.pablo-ruiz-picasso.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.picasso-pablo.ru; http://www.artcyclopedia.com/artists/picasso_pablo.html

Музеи Пикассо в Париже, *Малаге* — http://ru.wikipedia.org/wiki/

С. Дали — http://www.mir-dali.ru/; http://www.mir-dali.ru/pictures.html; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.dali-salvador.ru/; http://www.artcyclopedia.com/artists/dali_salvador.html

Глава 24 Русское изобразительное искусство XX века

Русское изобразительное искусство начала XX в. отличалось сложностью и противоречивостью художественных исканий, выразившихся в обилии соседствующих, сменяющих друг друга объединений, взаимоисключающих лозунгов и стилистических ориентаций. На глазах изумлённой публики рождалось новое искусство, способное поразить воображение самых искушённых зрителей и критиков.

Уникальным явлением в истории мировой культуры стал *русский авангард*, произведения которого занимают сегодня почётное место в экспозициях крупнейших музеев мира. Русские художники, блестяще усвоившие традиции французской живописи фовизма и кубизма, нашли свой собственный путь.

В советский период было создано немало талантливых полотен, отразивших идеалы той эпохи и ставших классикой изобразительного искусства XX столетия. «Русский взрыв... был вполне закономерен и исторически оправдан» (*Д. В. Сарабьянов*).

24.1. Художественные объединения начала века*

Одним из самых заметных после окончившего своё существование в 1904 г. «Мира искусства» стало творческое объединение **«Голубая роза»**. Организованная в 1907 г. выставка картин молодых художников (П. В. Кузнецова, М. С. Сарьяна, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, Н. П. Крымова и др.) сразу же привлекла внимание зрителей. Творческое кредо художников нашло отражение в манифесте: «Искусство вечно, ибо основано на непреходящем, на том, что отринуть нельзя. Искусство едино, ибо единый его источник — душа. Искусство символично, ибо носит в себе символ вечного во временном. Искусство свободно, ибо создаётся свободным творческим порывом».

Н. Н. Сапунов. Голубые гортензии. 1907 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Главными темами произведений этих художников стали рождение и смерть, любовь, сон, мечта и сказка. Мир «Голубой розы» прекрасен и гармоничен, он не имел ничего общего с обыденной реальностью и прозой жизни. Сказочный голубой цветок воспринимался как символ мистической любви, а излюбленный голубой цвет олицетворял духовность и нравственную чистоту. «Влюблённые в музыку, цвета и линии» (*С. К. Маковский*), художники отдавали предпочтение нежно-зеленоватым, сиреневым и золотистым тонам, наиболее отчётливо передающим нарочитую таинственность, недосказанность и мистицизм ускользающих образов. Повышенное внимание к ритмической организации полотна во многом сближало их живопись с музыкой.

В картине раннего периода **«Голубой фонтан» Павел Варфоломеевич Кузнецов** (1878—1968) пытался воздействовать на зрителя не с помощью внешних предметов, а эмоционально и психологически. Пятна цвета, ритм линий и мазки краски помогают передать тончайшие, едва уловимые оттенки чувств и настроений.

В отвлечённой иносказательной форме передано ощущение великого таинства рождения мира. Излюбленный мотив фонтана, навеянный воспоминаниями детства, окутанный цветным маревом водяных брызг, воспринимается как символ источника и вечного круговорота жизни. Прекрасное зрелище, созданное из ритмов приглушённого мерцающего колорита, дополняют застывшие человеческие фигуры со склонёнными головами. Окружённые ореолом таинственности, они почти ирреальны, полны мистицизма, сотканы из тревожных, мятущихся теней, готовых воспарить над пространством картины.

П. В. Кузнецов. Голубой фонтан. 1906 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Несмотря на явное отсутствие сюжета, композиция картины не кажется статичной. Наоборот, весь холст как будто движется, объём одного предмета или его части переливается в другой. Изменение качества и интенсивности цвета, харак-

П. П. Кончаловский.
Агава. 1916 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

тера и направления мазка усиливает это ощущение динамики и движения. В целом работа производит впечатление красочного декоративного панно, в котором синеватый тон с серебристыми оттенками объединяет композицию. Картина завораживает, рождает в душе романтическое волнение, пленяет тонко переданным настроением грусти, томления, ожидания чего-то невысказанного...

Впоследствии участники художественного сообщества «Голубой розы» отошли от живописного символизма, но большинство из них сохранило интерес к созданию романтически-одухотворённых образов.

Почва для возникновения русского авангарда была подготовлена знаменитым объединением **«Бубновый валет»**, возникшим в 1910 г. и сыгравшим существенную роль в художественной жизни России. Не принимая программ своих предшественников и современников, открыто противопоставляя себя художникам «Мира искусства» и «Голубой розы», «бубновалетовцы» (И. И. Машков, П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, А. В. Куприн и др.) создали новую традицию, удачно соединившую русский народный примитив и популярный французский авангард. Идейным вдохновителем и кумиром нового движения стал П. Сезанн, в творчестве которого они нашли «единую материю... первичного формирования природы». «Русские сезаннисты» простирали свои интересы в сферу живописного фовизма и кубизма.

Гротескная, ироничная живопись этих художников, ориентированная на народный лубок, носила декоративный характер и во многом напоминала нарядные пестрые подносы, афиши провинциальных театров, вывески ярмарочных балаганов. В сложных по цвету и фактуре картинах чувствовалось радостное мироощущение художников, их стремление воспеть бытие в его природной первозданности, утверждение ценности и эстетической выразительности каждого предмета реальной жизни.

«Здоровая влюблённость в яркую плоть и кровь вещей» (*Я. А. Тугендхольд*) не случайно нашла воплощение в жанре *натюрморта*, в полной мере выразившем концепцию мироздания художников «Бубнового валета». Именно в натюрморте ими были выявлены особая художественная ценность и пластические качества самых обычных предметов. Тщательно обдумывая будущую композицию, каждую вещь они рассматривали с разных точек зрения, будто от этого зависел общий тон мировой гармонии. Суть их художественного видения составляли принцип центральной симметрии, когда один предмет явно возвышался над всеми остальными, и принцип множественности, цветуще-

П. П. Кончаловский.
Портрет Г. Б. Якулова. 1910 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

го изобилия, подчёркивающий не только радостное ощущение полноты бытия, но и «дух богатырства», присущий русскому народу.

Главные предпочтения они отдавали работе с фактурой, формой и цветом. Причём насыщенное цветовое пятно всегда преобладало над объёмом и формой. Каждый предмет-пятно воспринимался как часть общего узора, а его составляющие элементы организовывались по принципу хоровода (например, у И. И. Машкова) и лоскутного одеяла (у А. В. Лентулова и П. П. Кончаловского). Явно преувеличенный масштаб изображённых вещей, предельная яркость красочных сочетаний, «чудовищно-огромные мазки» кисти — всё было призвано по-новому отразить окружающий мир, ощутить своё место в пространстве и времени.

Натюрморт **Ильи Ивановича Машкова** (1881—1944) **«Фрукты на блюде (Синие сливы)»** можно считать новаторским и программным произведением художников «Бубнового валета». В нём отчётливо раскрывается новое понимание натюрморта как традиционного жанра живописи. В отличие от предшественников и современников, автора не интересует передача свето-воздушной среды, в которую погружены предметы. Он также далёк и от стремления рассматривать

И. И. Машков.
Фрукты на блюде (Синие сливы). 1910 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

натюрморт как простое отражение бытовой жизни человека. Его главное внимание сосредоточено на том, чтобы как можно ярче и точнее раскрыть сущность предметов, а именно: цветовые и фактурные средства, форму, пластическую жизнь в пространственной среде.

Художники «Бубнового валета» работали также в жанре портрета и пейзажа, но и здесь сказалось влияние «натюрмортности», стиравшее между ними привычные грани.

К 1917 г. объединение распалось, хотя многие из его представителей продолжали своё творчество. Их влияние на развитие русского искусства оказалось значительным и плодотворным, а отголоски заложенных ими традиций можно увидеть даже в живописи 60—70-х гг. XX в.

24.2. Мастера русского авангарда

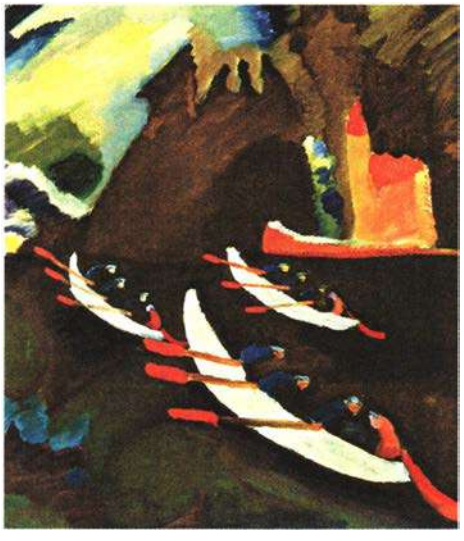
Основоположником абстракционизма в изобразительном искусстве по праву считают **Василия Васильевича Кандинского** (1866—1944). Он пришёл в живопись после окончания юридического факультета Московского университета, когда ему было уже 30 лет. Отказавшись от кафедры права в Дерпте (сейчас Тарту, Эстония), он неожиданно уехал в Германию изучать основы живописи. Быстро овладев секретами живописного мастерства, он уже через пять лет стал полноправным участником художественной жизни Мюнхена, руководителем творческого объединения и преподавателем художественной школы.

Главным предметом экспериментов для художника становилось пространство, в котором он пытался построить новые взаимоотношения между миром реальным и абстрактным. Разрушение предметности явилось прелюдией к смелой абстракции в творчестве художника. Важнейшей задачей стали также поиски новых способов выражения духовного начала в живописи. В книге «О духовном в искусстве» (1911) Кандинский провозгласил свободу художника в выборе средств, стилей и манеры творчества:

В. В. Кандинский. Фото

> «Цвет — это клавиши; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу. Гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души».

Опираясь на учение И. В. Гёте о цвете в живописи, Кандинский разрабатывает собственную концепцию цветов,



В. В. Кандинский. Озеро. 1910 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

способных вызвать у человека определённые эмоции. По его мнению, цвета обладают особым звучанием: «...от лимонно-жёлтого уху больно, как от высокого звука флейты, киноварь притягивает, как огонь, глаз ищет покоя в синем и зелёном». Жёлтый ассоциируется с земным, синий — с небесным, спокойным и напоминает печальное звучание виолончели, зелёный воплощает неподвижное и антиэмоциональное.

Свои картины Кандинский делил на три основные группы: «импрессии», «импровизации» и «композиции». «Импрессии», по его мнению, возникали в результате фиксации прямых впечатлений от внешнего мира. Зритель без особого труда мог различить в них конкретные очертания реальных предметов («Импрессия 3. Концерт», 1911). «Импровизации», напротив, отрывались от реальных впечатлений. В процессе их создания активную роль играли фантазия и интуиция художника. Язык скрытых ассоциаций был труден для зрителей, а потому не поддавался расшифровке («Импровизация 26», «Импровизация 209»). Впрочем, и сам художник не скрывал своего пристрастия к тайнам творчества и любил сохранять их для зрителей:

> «Разговор о тайном с помощью тайного. Разве это не содержание? Разве это не осознанная или бессознательная цель необходимого творческого напора?»

Своим высшим творческим созданием Кандинский считал «композиции», представляющие собой синтез фантастического и реального, интуитивного и рационального. Эта высшая и наиболее последовательная жанровая форма абстрактной живописи. Из десяти работ этой группы, выполненных художником, сохранилось семь. Последняя была написана в 1939 г. во Франции. Лучшими среди них считаются шестая и седьмая, находящиеся в собраниях российских музеев.

«Композиция VI» вызывает впечатление открывшейся перед зрителем бесконечности пространства. Отсутствие конкретного сюжета вовсе не означало полного отсутствия содержания. Сам художник связывал её с ветхозаветным Всемирным потопом. Композицию картины составляют несколько центров, измерить или определить расстояние между которыми не представляется возможным. Изящные, тонкие комбинации коротких линий, широкие полосы сочных и ярких оттенков плавно и мягко перетекают друг в друга. Наше внимание привлекают и все-

В. В. Кандинский. Композиция VI. 1913 г. *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

возможные варианты цветовых сочетаний: светлых и тёмных, бледных и ярких. Внутреннее движение цвета и линии выражает сложную и напряжённую жизнь человеческого духа. Зритель вовлекается в стихийный водоворот красок и линий, сам становится участником той всемирной катастрофы, которая преобразует земной и небесный хаос в совершеннейшую гармонию.

Подобные «композиции» не противоречили теоретическим суждениям Кандинского. В книге «О духовном в искусстве» он отмечал, что произведение искусства рождается точно так, как рождаются новые миры во Вселенной.

В последний период творчества, который художник называл «холодным», он всё реже использует термин «абстрактная живопись». На смену ему приходит «язык универсума», в котором он обращается к геометрическим формам: треугольнику, квадрату и кругу. Каждая из этих форм, по его мнению, обладает собственным содержанием, способностью выступать в качестве определённого знака-символа.

Треугольник призван разбудить движения души, устремить помыслы к достижению высших целей. Круг как символ совершенства и полноты мироздания вселяет ощущение обретения высшей истины. Круг становится для него единственной «романтической формой», способной воспроизвести «четвёртое измерение». Круг — это «лёд, внутри которого бушует пламень». Среди картин, выполненных в последние двадцать лет, хотелось бы отметить «Нежное напряжение № 85» (1923), «Несколько кругов» (1926), **«Доминирующая кривая»** (1936).

В. В. Кандинский — уникальная и универсальная личность. В историю искусства он вошёл не только как блестящий живописец и талантливый теоретик. Хорошо известны созданные им интерьеры, эскизы мебели и росписи по фарфору, проекты моделей одежды. Через всю жизнь он пронёс и своеобразно воплотил идею синтеза трёх искусств: живописи, музыки и танца. Став свидетелем больших социальных переворотов (Первой и Второй мировых войн, двух российских революций), испытав тяготы эмиграции и изгнание из Германии, он сумел сохранить в душе

В. В. Кандинский. Доминирующая кривая. 1936 г. *Музей современного искусства, Нью-Йорк*

мечту о единстве мира и интернациональном искусстве, понятном людям всех континентов. Его произведения, созданные в России, Германии и во Франции, сегодня украшают крупнейшие музеи мира.

Становление **Казимира Севериновича Малевича** (1878—1935) в искусстве живописи было ярким и стремительным. Он неутомимо изучал и проверял традиции старых мастеров, искал и оттачивал новые возможности живописи. За короткое время он прошёл путь от импрессионизма к неопримитивизму и к «алогичному кубофутуристическому реализму». Первые картины Малевича были выполнены в яркой импрессионистической манере («Цветочница», 1903). На смену этим увлечениям пришёл «крестьянский примитивизм» («Косарь», 1911; «Лицо крестьянской девушки», 1912; **«Уборка ржи»**, 1912; «Плотник», 1912; «Жница», 1912). Созданные им крестьянские типы кажутся статичными и тяжеловесными, их внешний облик тяготеет к каким-то условным объёмам и формам. Увлечение геометрическими формами привело Малевича к *кубофутуризму*. Его привлекали чистые плоскости и геометрические формы — квадрат, круг, крест и прямоугольник.

К. С. Малевич. Уборка ржи. 1912 г. *Городской музей Амстердама*

От смелых поисков и экспериментов путь лежал к главному открытию — *супрематизму* (лат. supremus — высший).

Впервые свои супрематические картины Малевич показал на «Последней футуристической выставке картин 0, 10», открытой в Петрограде осенью 1915 г. Отсутствие какого-либо сюжета, неузнаваемость реальных предметов и вещей, «перекодировка» мира становятся основными признаками его художественного метода. Творческое кредо Малевича

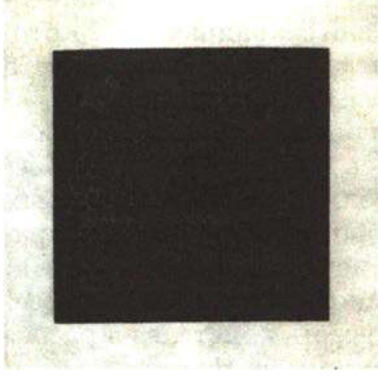
К. С. Малевич. Автопортрет. 1933 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

определяет им же провозглашённый лозунг «освобождения искусства от балласта предметности». Супрематическая беспредметность рассматривается как исключительно новая ступень художественного сознания.

Зачем же художнику нужны были столь смелые эксперименты в живописи? Ответ на этот вопрос можно найти в многочисленных высказываниях и научных трудах Малевича. Новый язык в искусстве ему необходим был для того, чтобы провозгласить и утвердить мировой порядок, новые законы всеобщего устройства Вселенной.

Главными составляющими творчества художника стали цвет и геометрические формы. В своём фундаментальном труде «Супрематизм. Мир как беспредметность» Малевич так определял задачи и цели своего творчества:

> «Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой. А искусство — это умение создать конструкцию, вытекающую из взаимоотношений форм и цвета, и не на основании эстетического вкуса красивости композиции построения — а на основании веса, скорости и направления движения...
> Самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура — эта живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом. Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами...
> Живопись — краска, цвет, она заложена внутри нашего организма. Её вспышки бывают велики и требовательны. Моя нервная система окрашена ими. Мой мозг горит от их цвета».



К. С. Малевич. Чёрный квадрат. 1913 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

По мнению художника, в супрематических картинах в качестве основного объекта мог выступать какой-то один элемент (квадрат, крест, прямоугольник, круг), но он не отрицал возможности создания и более сложных композиций с одновременным использованием нескольких геометрических фигур, парящих в пространстве.

Творческим манифестом Малевича считают знаменитый **«Чёрный квадрат»**, в котором нашли отражение принципиальные взгляды художника на супрематическое искусство. Через этот ключевой образ Малевич пытался представить всю картину мироздания. Чёрный квадрат — это предельно простой и ясный символ космоса, абсолютно недоступный для человеческого сознания.

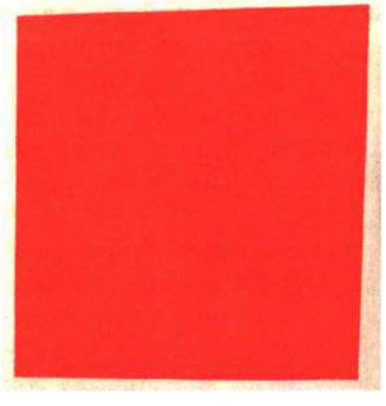
Чёрный квадрат — это основополагающий элемент мира и бытия, так называемый «нуль форм», служащий первоэлементом, ядром, из которого посредством трансформации и деления возникают всё новые композиции супрематического мира.

> «Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат — живой царственный младенец. Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии натуры. Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым. Исчезло всё, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма».

Как видим, картина «Чёрный квадрат» потребовала от Малевича теоретических и художественных обобщений, приведших к мысли о том, что супрематизм является новым шагом в развитии живописного искусства. Это действительно было принципиально новое искусство. В 1915 г. в одном из писем Малевич не без гордости писал:

> «...Я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни с временем. Не правда ли? Я не слушал отцов, и я не похож на них. И я — ступень».

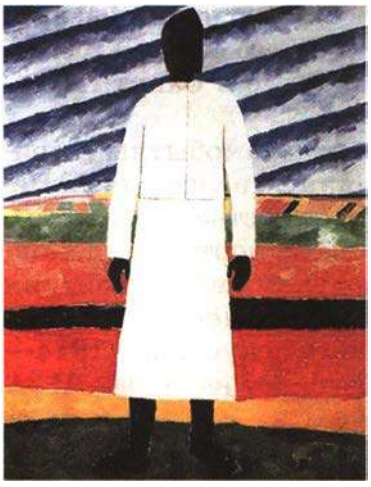
Создание этой картины положило начало так называемому «чёрному» этапу в развитии живописного супрематизма. Кроме чёрного квадрата, к нему принадлежали геометрические фигуры креста и круга. Так, чёрный крест, образованный путём сдвигов, разделений и пересечений элементов, на которые раскладывался чёрный квадрат, демонстрировал рождение из «нуля форм» нового, по форме усложнённого построения. Более того, тот же чёрный квадрат, как бы стремительно вращаясь вокруг геометрического центра, превращался в чёрный круг.



К. С. Малевич. Красный квадрат. 1916 г. *Музей современного искусства, Нью-Йорк*

«Чёрный» этап сменил так называемый «цветной» этап супрематизма. Он начался с **«Красного квадрата»**, в котором красочность служила знаком цвета вообще. На последней стадии супрематизма из него ушёл цвет. В середине 1918 г. появились полотна «белое на белом», в ослепительной белизне которых «таяли» белые формы «Белого квадрата». Но вскоре исчезли и белые цвета, растворясь в бесконечном пространстве. Остался один пустой холст без красок. Осталось Непостижимое. Ничто...

Логическим продолжением творческих поисков стала работа над пространственными композициями, так называемыми *архитектонами* — объёмными супрематическими конструкциями «всеобъемлющего универсального стиля».



К. С. Малевич. Крестьянка. 1928—1932 гг. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Тогда же Малевич создал вторую «крестьянскую серию», вобравшую в себя супрематические обобщения художника.

На картине **«Крестьянка»** изображена неподвижная плоская женская фигура, напоминающая геометрическую форму трапеции. Цветовая гамма становится особенно яркой и просветлённой. Отсутствие лица женщины ещё в большей степени усиливает её сходство с прежними супрематическими конструкциями. Если раньше художник стремился к изображению людей, берущих свою силу и мощь из недр земли, то теперь он всё больше тяготеет к абстрактной бесплотности, к некоему духовному началу, уводящему от земной реальности бытия.

В целом супрематизм Малевича оказал большое влияние не только на живопись, но и на скульптуру, архитектуру, дизайн, декоративно-прикладное искусство. У художника было немало учеников и последователей.

Судьба **Павла Николаевича Филонова** (1883—1941) поистине драматична. За свою жизнь он не продал ни одной картины, считая, что всё, созданное им, должно принадлежать только народу. За десять лет до смерти, нищий и полуголодный, художник продолжал писать без перерыва, иногда по нескольку суток подряд. Непонятый, отторгнутый современниками, забытый некоторыми учениками, не имеющий возможности выставляться, он всё же мечтал передать свои картины «государству, чтобы из них был создан музей аналитического искусства». В 1941 г. Филонов умер в осаждённом Ленинграде, смертельно простудившись во время очередного дежурства на посту ПВО.

П. Н. Филонов. Крестьянская семья (Святое семейство). 1914 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

...четвертован
вулкан погибших сокровищ,
великий художник,
очевидец незримого,
смутьян холста —

так писал о нём поэт А. Е. Кручёных.

Подлинное признание пришло спустя много лет. Теперь картины Филонова — гордость и украшение любой выставки и картинной гале-

реи. Самая большая коллекция его произведений, переданная по воле художника его сестрой, сегодня хранится в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге.

Первые шаги Филонова в искусстве были самобытны и оригинальны. Разойдясь во взглядах с признанными учителями Петербургской академии художеств, он пошёл собственным путём. Какое-то время он ещё писал реалистические портреты, демонстрируя безупречную академическую выучку, но в сознании уже рождалась теория *«аналитического искусства»*.

В манифесте «Идеология аналитического искусства» (1914—1915) Филонов писал:

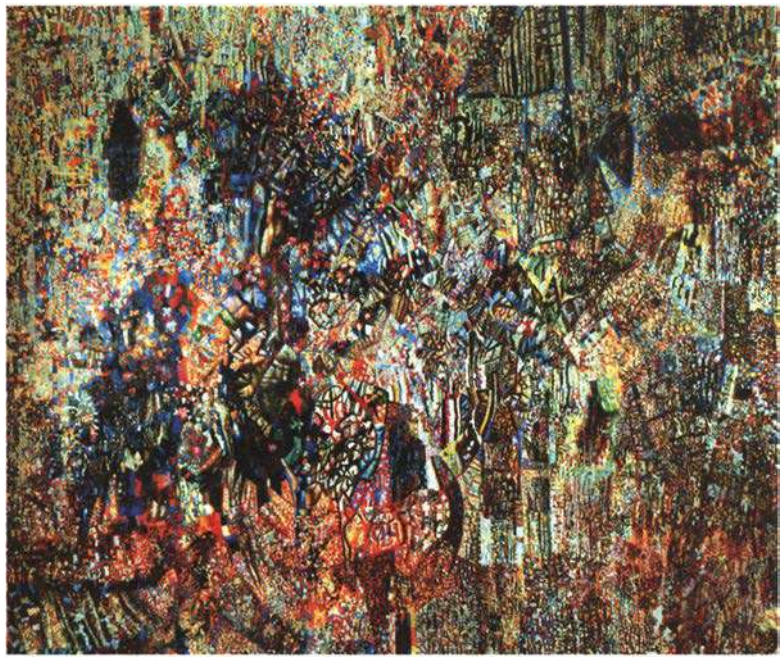
> «...Старинное, запутанное понятие слова “творчество” я заменяю словом “сделанность”. В этом смысле “творчество” есть организованная систематическая работа человека над материалом».

Филонов считал, что белое поле холста или бумаги — это невидимая часть природы, на которой художник должен взрастить, прорисовать линией, цветом и формой видимую и невидимую духовную сущность окружающего нас мира. Зритель, рассматривающий картину, должен видеть, как создаётся художественный образ, подобно тому как растёт дерево («движение организма против механизма»). «Видящий глаз» человека воспринимает цвет и внешнюю форму тел. «Глаз знающий» постигает скрытое внутреннее движение атомов.

Изображение создаётся художником по принципу — от частного к общему. Он может начинать работу с любой точки холста, отделывая каждый микрон изображения. Своих учеников он призывал работать «только маленькой кистью с острым концом... будто работаешь остро очинённым карандашом и боишься его затупить и сломать. Тогда из-под твоей кисти на холсте останется не дурацкий лживый мазок... а кусок того материала, той материи, из чего состоит всё в природе. Упорно и точно рисуй каждый атом!» При этом он мог бесконечное множество раз возвращаться к уже написанному, чтобы выразить самую сущность того или иного явления. Вот почему целый ряд его произведений носит название «формула» («Формула империализма», «Формула петроградского пролетариата», «Формула комсомольца»).

Одна из лучших его картин-«формул» — **«Формула весны»** — наглядный образец живописной гармонии, достигнутой на основе «аналитической» системы и при помощи приёмов «сделанности». По огромному холсту (250 × 285 см) как будто движется колышущаяся масса цветных точек («единиц действия»), складывающихся в дышащую органическую материю. Она полна внутреннего напряжения, строго подчинена определённому ритму. Она — само волшебство, непостижимая тайна вечного движения и обновления жизни.

Рассматривая эту картину, мы не увидим ни молодой зелени деревьев, ни робко пробивающейся травы, ни журчащих ручей-



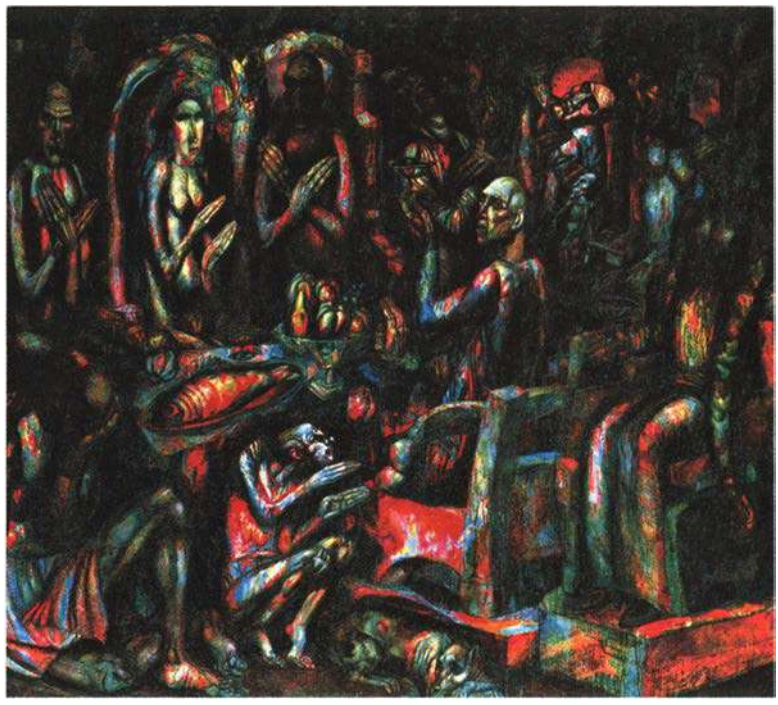
П. Н. Филонов. Формула весны. 1918—1929 гг. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

ков. Но вместе с тем в ней есть всё, что происходит именно в это время года. Сложнейшие изгибы форм, переплетение линий, сверкающие и переливающиеся на солнце кристаллики цвета рождают в воображении великолепную гармонию музыкальных ритмов, яркую феерию красок, способную пробудить в душе весеннее чувство обновления природы.

Живописные ассоциации Филонова с трудом поддаются описаниям и словесным расшифровкам. При внимательном рассмотрении картин нередко создаётся впечатление, что художник пристально вглядывается в человека, пытаясь разгадать его глубинную сущность.

В «незримом» он умел разглядеть и увидеть то, что возможно увидеть только «духовными очами». Сквозь марево красок нередко проступают чудовищные образы человеческих лиц и морды зверей, мрачные очертания улиц и площадей фантастических городов.

Среди живописных шедевров Филонова есть один, который был особенно дорог художнику, с которым он не расставался никогда. Под ним он и умер в годы Ленинградской блокады. Картина **«Пир королей»** стала символом творчества и нелёгкой жизни художника. «Пир королей» — это метафора эпохи, развёрнутая в грандиозных масштабах. Угрюмые и властные мертвецы, чинно восседающие на креслах-тронах, величаво и важно едят овощи. Какое-то дьявольское пламя зловеще отсвечивает за их спинами, «озарёнными подобным лучу месяца бешенством скорби» (*В. Хлебников*). Полускелеты-полутрупы высасывают плоть и кровь у всего живого и чувственного мира. Мрачен и лихорадочен этот пир временщиков власти, предающихся воспоминаниям о былом могуществе.



П. Н. Филонов. Пир королей. 1913 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

«Композиционный и колористический строй картины призван подчеркнуть жуткую реальность. Тёмную цветовую гамму разрывают яркие синие, красные и жёлтые краски. Но есть в ней и просветляющее начало, слабая надежда на торжествующую энергию и красоту жизни». Эти слова Велимира Хлебникова как нельзя лучше передают суть творчества одного из самых интересных и противоречивых художников XX в. — Павла Филонова.

24.3. Искусство советского периода

После Октябрьской революции 1917 г. одним из первых мероприятий правительства в отношении искусства был так называемый план монументальной пропаганды. Согласно ему предписывалось создание произведений, прославляющих дух революционной эпохи, наглядно демонстрирующих преимущества новой социалистической жизни, понятных самым широким массам. В 20—30-е гг. XX в. были созданы произведения, ставшие на многие десятилетия классикой советского изобразительного искусства.

К приоритетным жанрам живописи относились исторические многофигурные композиции, рассказывающие о героических и трудовых буднях Страны Советов, показывающие тот нравственный идеал, к которому должен был стремиться каждый человек. Картины художников Б. М. Кустодиева «Большевик» (1920), К. Ф. Юона «Новая планета» (1921), А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1927), К. С. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1928), М. Б. Грекова «Тачанка» (1925) и «Трубачи

А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1927 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Первой Конной» (1934), Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов» (1933) наглядно отражали идеи построения нового общества, прославляли подвиги пламенных революционеров.

Не менее выразительные образы были созданы и в скульптуре. В композициях И. Д. Шадра «Булыжник — оружие пролетариата» (1927), А. Т. Матвеева «Октябрь» (1927), В. И. Мухиной «Крестьянка» (1927), С. Д. Лебедевой «Портрет лётчика Валерия Чкалова» (1936) в обобщённой художественной форме воплощались понятия, утверждавшие идеалы революции, героический и трудовой подвиг рабочих, красноармейцев, крестьян, известных деятелей советского государства. Искусство успешно решало задачи агитационной пропаганды, в полной мере воплощало принципы *социалистического реализма*, требовавшего от художника «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии».

Одним из самых известных произведений советской эпохи стала скульптурная композиция **Веры Игнатьевны Мухиной** (1889—1953) **«Рабочий и колхозница»**, украшавшая советский павильон на Всемирной выставке в Париже 1937 г. Свою главную задачу автор видела в передаче «идеалов нашего мировоззрения», создании «образа человека свободной мысли и свободного труда». Между тем за внешне плакатной трактовкой рабочего и колхозницы угадывалось новое, более глубокое внутреннее содержание.

Обычно двухфигурные скульптурные группы строились на пластическом контрасте или на принципе дополнительности (например, сидящая и стоящая фигуры — памятник Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому И. П. Мартоса), идущий и стоящий, падающий и встающий (например, группы Е. В. Вучетича в мемориальном комплексе на Мамаевом кургане в Волгограде).

В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937 г. *Москва*

В. И. Мухина предложила совершенно иную пластическую интерпретацию, основанную на совпадении внутреннего содержания образов, когда персонажи почти полностью повторяют жесты и движения друг друга (так называемый «хоровой принцип» в скульптуре, восходящий к древнерусской живописи, подчёркивающий общность цели и действия, единство устремлений и судеб). Автором был создан идеальный образ-символ, во многом способствовавший утверждению авторитета Советского Союза на мировой арене.

Пластическая выразительность этого памятника заключалась не столько в красоте его монументальных форм, сколько в стремительном и чётком ритме волевого жеста, в точно найденном мощном движении вперёд и вверх. Действительно, тема неудержимого движения вперёд приобрела здесь особую силу и художественную выразительность. Заимствованная из античного искусства, она была дополнена оригинальными творческими находками. Например, развевающийся за спиной колхозницы шарф усиливал впечатление естественного живого движения (вес шарфа достигал 5 тонн). Многозначителен жест мужской руки, повернутой вниз раскрытой ладонью, воспринимающийся как символ единства и мощи миллионов трудящихся. До мельчайших деталей автором были продуманы все возможные ракурсы её восприятия. Так, при осмотре композиции спереди создавалось впечатление суровой сдержанности и торжественного величия от мерной, уверенной поступи скульптур, при обзоре сзади казалось, что фигуры стремительно улетают вверх. При круговом обходе нарастала динамика движения, усиливающаяся за счёт вихревых потоков складок одежды.

«Рабочий и колхозница» — это не только значительное художественное, но и инженерное достижение своего времени. Перед скульптором стояла задача создания композиции небывалых масштабов из нового, никогда до этого не употреблявшегося материала — нержавеющей хромоникелевой стали с повышенным светоотражением. Сомнения автора быстро рассеялись: особо прочная «сталь оказалась чудесным материалом большой ковкости», удивительно податливым в обработке, обеспечившим предельную чёткость в построении образов, позволившим преодолеть впечатление тяжести и сделать статую более лёгкой.

Уникальная огромная статуя (высотой до конца серпа 23,5 м и общим весом почти 75 т) была собрана в рекордно короткие

сроки, немногим более чем за год. В её сооружении участвовали 160 человек. Монтаж монумента потребовал применения уникального метода контактной точечной электросварки, изобретённого П. Н. Львовым. Сложность заключалась ещё и в том, что впервые небольшую гипсовую модель требовалось перевести в 24-метровый стальной оригинал. Скульптуру приходилось несколько раз переделывать, иногда неудачную деталь целиком вырезали автогеном и тут же на глаз «лепили» из стали. Немало пришлось потрудиться над серпом и молотом, которые должны были быть видны скрещёнными отовсюду.

По окончании Всемирной выставки статуя «Рабочий и колхозница» была перевезена в Москву и установлена перед северным входом на ВДНХ (сейчас Всероссийский выставочный центр). С тех пор она стала едва ли не самым популярным символом советского государства, бессчётное количество раз воспроизведённым на плакатах, обложках книг, значках и медалях, заставках кинофильмов (эмблема студии «Мосфильм»). В настоящее время скульптурная композиция В. И. Мухиной после серьёзной реставрации снова установлена на прежнее место.

* * *

В период Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. огромный вклад в дело Победы внесли мастера изобразительного искусства. Основными темами стали героизм и народный подвиг на фронте и в тылу, прославление защитников Родины. Большим мобилизующим воспитательным потенциалом отличались живописные произведения К. Ф. Юона «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1942), **А. А. Пластова «Фашист пролетел»** (1942), **С. В. Герасимова «Мать партизана»** (1943), **Б. М. Неменского «Мать»** (1945). Каждое из них — это не только документальное свидетельство очевидцев, передающих пережи-

С. В. Герасимов. Мать партизана. 1943 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

А. А. Пластов. Фашист пролетел. 1942 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

тые страдания и горечь утрат, но и заряд энергии, пробуждавший в людях ненависть к врагу и веру в Победу.

В суровые военные годы в полной мере раскрылся талант **Александра Александровича Дейнеки** (1899—1969), создавшего произведения, ставшие признанной классикой советского изобразительного искусства. Так, зрителям надолго запоминался тревожный образ безлюдной и неприступной столицы в картине **«Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года»**. Не менее сильным было впечатление от обобщённого образа сожжённых русских деревень в картинах «Сгоревшая деревня» (1942) и «Сбитый ас» (1943), наглядно показавших судьбу врага, посмевшего прийти с мечом на нашу землю.

Значительным событием в художественной жизни страны военного периода стало монументальное полотно А. А. Дейнеки **«Оборона Севастополя»** (200 × 400 см), посвящённое одной из наиболее трагических страниц истории Великой Отечественной войны и созданное в тот момент, когда город ещё находился в руках врага.

А. А. Дейнека. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года. 1941 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

А. А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942 г. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Пылает огнём разрушенный Севастополь... Багровое небо с чёрными клубами дыма нависло над головами сошедшихся в смертельной схватке советских моряков и солдат вермахта. Идёт жестокий рукопашный бой не на жизнь, а на смерть... На переднем плане в полный рост, в стремительном движении изображён черноморец, бросающий связку гранат. Его фигура полна необыкновенной силы и рождает впечатление небывалой сокрушительности предстоящего удара. Трагическую ноту вносит в картину образ сражённого в бою, умирающего матроса. Он падает на камни мостовой, из его рук уже выскальзывает винтовка, но во всём теле чувствуется стремительное движение вперёд. Сколько неукротимой ярости и смелого порыва передано в атаке матросов, выступающих единым фронтом! Этим защитникам города смерть не страшна. Совсем иначе показаны противоборствующие силы врагов, рвущихся к берегу. Автор использует своеобразный композиционый приём: краем картины, за которым невольно ощущаешь присутствие людей, срезает штыки и фигуры небольшой группы немцев.

Композиция картины, развёрнутая по горизонтали и данная в резких ракурсах фигур, помогает передать особую напряжённость боя, ожесточённость смертельной схватки с врагом. Колорит полотна построен на контрастах цвета и света, противостоянии силуэтов на фоне горящего города, драматическом сочетании белого, чёрного и красного цветов. На фоне алого пламени пожарища, багрового неба и тёмных фигур фашистов с их подбитой техникой контрастно выделяются защитники города морской славы в белой парадной форме. Победный бело-красный цвет усиливает эмоциональное оптимистическое звучание картины. В целом она воспринимается как скорбная и одновременно величественная эпопея о героическом подвиге доблестных защитников Отечества, выразившая весь спектр патриотических чувств каждого советского человека.

Вопросы и задания для самоконтроля

1*. Какие художественно-эстетические задачи ставили перед собой живописцы «Голубой розы» и «Бубнового валета»? Каковы тематика и особенности художественного решения их произведений? Насколько правомерно рассматривать эти творческие объединения в рамках модерна или символизма? Что общего и в чём различие между ними?

2. Почему В. В. Кандинского считают основоположником абстракционизма в изобразительном искусстве? В чём заключались его главные художественные открытия? Какое отражение они нашли в его произведениях? Почему он приходит к убеждению, что «предметность вредна его картинам»? Чем можно объяснить его отказ от прежних методов творчества?

3. Какой смысл вкладывал К. С. Малевич в понятие «супрематизм»? Почему картину «Чёрный квадрат» считают главным достижением художника? Согласны ли вы с подобной точкой зрения? Какое отражение в ней нашли художественные взгляды автора? В чём выразился его выход «за пределы вещей» и стремление передать «цвет времени» в этом полотне?

4. П. Н. Филонов писал: «Творить — значит уметь делать, а делать можно, только точно зная, что ты хочешь делать в каждом атоме делаемой картины, в процессе работы опираться только на свою аналитическую силу и на точную науку». Могли бы вы прокомментировать это высказывание художника? Насколько точно оно отражает его творческий метод? Какую роль для развития живописи имела созданная им теория «аналитического искусства»? Какое впечатление произвело на вас знакомство с произведениями художника?

5. Почему скульптурная композиция В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» воспринимается как символ эпохи советского государства, эталон произведения социалистического реализма? Какие художественные особенности этого памятника вы могли бы отметить? Почему?

Творческая мастерская

1*. Познакомьтесь с натюрмортами И. И. Машкова и П. П. Кончаловского. Попробуйте доказать справедливость оценки их произведений известным критиком и историком искусства А. Н. Бенуа, который говорил: «Я не знаю в современной западной живописи чего-либо более здорового, свежего, простого и в то же время декоративного, нежели их натюрморты... Эти сочные груды написанных с величайшим мастерством яств и предметов домашнего обихода полны самого подлинного художественного вкуса».

2. Говорят, что картины В. В. Кандинского рождают эмоциональную музыку. Так ли это, на ваш взгляд? Всмотритесь в его «Композицию VI». Какие мысли и чувства она рождает в вашей душе? Почему? Открылся ли вам сокровенный смысл произведения?

3. В 1910-е гг. любимой темой К. С. Малевича стало изображение крестьянского труда. Что выделяет эти полотна из ряда известных вам произведений на ту же тематику? Повлиял ли кубизм на творческий метод их автора? Поясните свой ответ.

4. Насколько оправданно утверждение, связанное с влиянием древнерусской иконописи на творчество П. Н. Филонова? Правомерно ли выявление традиций русского лубка в его произведениях? Можно ли назвать его творчество своеобразной данью примитивизму в живописи? Поясните свой ответ.

Б. М. Неменский. Мать. 1945 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

5. Сравните скульптурную композицию В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» с известными вам произведениями других авторов (например, Никой Самофракийской, памятниками Петру I Э. М. Фальконе, Кузьме Минину и Дмитрию Пожарскому И. П. Мартоса и др.). В чём выразился новаторский дух этого произведения? Какие традиции известных мастеров нашли в нём своё творческое воплощение?

6. Рассмотрите картины С. В. Герасимова «Мать партизана» (см. с. 303) и Б. М. Неменского «Мать». Как в них переданы чувства простых русских женщин? Как вы думаете, почему не только о смертельных схватках с врагом, но и о нелёгкой судьбе женщины-матери стремились рассказать многие художники военного поколения?

Темы проектных исследований или презентаций

«Смешение мечты и реальности в произведениях художников “Голубой розы”»; «Мир сюжетов в творчестве художников “Голубой розы”»; «Влияние древнерусского и народного искусства на творчество художников “Бубнового валета”»; «Портрет и натюрморт в живописи “Бубнового валета”».

«Рождение и истоки русского авангарда»; «Художественный смысл цветовой палитры В. В. Кандинского»; «Роль музыки и цвета в абстрактной живописи В. В. Кандинского»; «Идея синтеза искусств в произведениях В. В. Кандинского»; «Художественное решение пространства в произведениях В. В. Кандинского».

«Картина “Чёрный квадрат” К. С. Малевича как гениальное претворение идеи супрематизма в искусстве»; «Творческие поиски пластической и цветовой выразительности К. С. Малевича»; «“Крестьянский примитивизм” в творчестве К. С. Малевича».

«Влияние древнерусской иконописи на творчество П. Н. Филонова»; «Особенности трактовки крестьянской темы в работах П. Н. Филонова и К. С. Малевича»; «Влияние кубофутуризма на творчество П. Н. Филонова».

«Влияние Октябрьской революции на развитие искусства»; «Искусство и политика: осуществление плана монументальной пропаганды»; «Принципы социалистического реализма и их воплощение в произведениях изобразительного искусства»; «Историко-революционная тема в творчестве А. А. Дейнеки»; «Развитие традиций и новаторство в создании скульптурной группы В. И. Мухиной “Рабочий и колхозница”»; «Советское изобразительное искусство периода Великой Отечественной войны»; «Военно-патриотическая тема в творчестве А. А. Дейнеки (С. В. Герасимова, А. А. Пластова, Б. М. Неменского и др. — по выбору)».

Книги для дополнительного чтения

Алленов М. М. Илья Иванович Машков. Л., 1973.

Алпатов М. В. П. В. Кузнецов. М., 1972.

Башинская И. А. В. И. Мухина. Л., 1987.

Воронов Н. В., Короткая Е. Н. Жизнь и судьба скульптора Мухиной. М., 1989.

Воронов Н. В. «Рабочий и колхозница». М., 1990

Кандинский В. В. Ступени: О духовном в искусстве. (Любое издание).

Ковтун Е. Ф. Русский авангард 1920—1930-х годов. СПб., 1999.

Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Супрематизм. Мир как беспредметность. (Любое издание).

Мислер Н., Боупт Дж. Филонов: Аналитическое искусство. М., 1990.

Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М., 1991.

Полевой В. М. Искусство XX века. 1901—1945. М., 1991. (Малая история искусств).

Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 2001.

Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., 1994.

Сарабьянов Д. В., Шатских А. С. Казимир Малевич: Живопись. Теория. М., 1993.

Степанян Н. С. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. М., 1999.

Суздалев П. К. В. И. Мухина. М., 1981.

Филонов П. Н. Идеология аналитического искусства. (Любое издание).

Интернет-ресурсы

Русский авангард (*электронный курс русского искусства*) — http://virtualrm.spb.ru/ru/node/3359

В. Кандинский — http://www.kandinsky-art.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.wassilykandinsky.ru/; http://video.yandex.ru; http://www.artcyclopedia.com/artists/kandinsky_wassily.html

К. Малевич — http://www.kazmalevich.info/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.kazimirmalevich.ru/

П. Филонов — http://www.filonov.su/p2_06.html; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.staratel.com/pictures/rusavang/filonov/main.htm; http://fabrilia.ru/person.php?name=filonov

Российский общеобразовательный портал (*социалистический реализм*) — http://artclassic/edu.ru/

Глава 25 Архитектура XX века

Архитектура XX в. — явление уникальное в истории мирового зодчества, поражающее своей непохожестью на все предыдущие архитектурные стили. Зародившиеся в начале века *рационализм* и *конструктивизм* (простота, утилитаризм и экономичность) получили новое мощное направление — *функционализм*, названный международным (интернациональным) стилем.

Главными объектами приложения архитектурной мысли теперь стали функциональные сооружения нового типа: вокзалы, фабрики, заводы, мосты, общественные учреждения и, конечно, жилище человека. Американский архитектор Луис Салливен (1856—1924), провозгласивший лозунг «форма следует функции», считал, что дом человека должен напоминать «жилище пчёл». А потому следует возводить «ульи для людей» — единообразные, стандартные сооружения, в которых человек будет чувствовать себя составной частью гигантской городской биосферы.

Новые идеи и принципы архитектуры гласили:

— архитектура должна быть лёгкой и давать ощущение парения;

— архитектура должна подчинить себе огромные потоки света внутри здания и научиться снаружи обыгрывать световые эффекты;

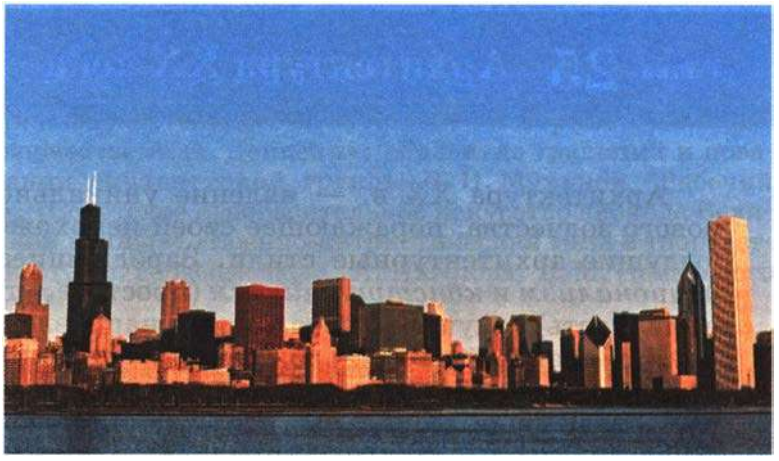
— благодаря новым материалам и технологиям архитектура должна научиться оперировать целостными пространствами огромных размеров.

В архитектуре XX в. гармонично соединились новые технические возможности и художественное творчество, представленное именами выдающихся мастеров.

25.1. Конструктивизм Ш. Э. Ле Корбюзье и В. Е. Татлина

Уже в начале XX в. модерн стал всё более тяготеть к рациональным конструктивным решениям. На смену усложнённым формам и декоративным украшениям модерна пришли функционально оправданные и чёткие конструкции, более лаконичные и простые объёмы. Сохранившийся декоративный орнамент лишь подчёркивал архитектурную форму. Главное внимание архитекторы стали уделять эстетической выразительности конструктивных элементов, пропорциям фасадных плоскостей, окон, простенков, отдельно стоящих опор.

Внешний вид построек отражал не только их конструкцию, но и внутреннюю планировку. Интерьеры освобождались от излишеств и перегруженности деталями. Окнами стали нередко заменять стены, а пространство здания стремительно убегало ввысь. Появление небоскрёбов на Американском континен-



Л. Салливен.
Небоскрёбы.
Чикаго

те стало подлинной сенсацией. Первый небоскрёб чикагского архитектора **Луиса Салливена** в городе Сент-Луисе произвёл настоящий переворот в архитектуре. Стальные каркасы с вертикальными конструкциями, напичканные скоростными лифтами и другой техникой, явно бросали вызов классике.

Выдающимся архитектором конструктивизма (лат. construction — построение) стал **Ш. Э. Ле Корбюзье** (1887—1965), создатель «всемирного стиля». Основы для «новой архитектуры» он искал в чисто геометрических формах, линиях под прямым углом, в безупречных сочетаниях вертикали и горизонтали, в абсолютном белом цвете. Задача архитектора, по его мнению, сводится лишь к поиску простых форм и правильной системы пропорций. В книге «Путь к архитектуре» (1923) он так изложил суть своих художественных принципов:

> «Большое искусство создаётся простыми средствами...
> Простые геометрические формы прекрасны, потому что они легко воспринимаются...
> Куб, конус, шар, цилиндр, призма — вот великие первичные формы. Их образ представляется нам чистым, легко воспринимаемым, однозначным. Поэтому они красивы. Это прекраснейшие из форм...
> Горизонт рисует горизонтальную линию как абстрактное выражение покоя. Вертикаль, пересекаясь с горизонталью, образует два прямых угла. Вертикаль и горизонталь неизменны. Прямой угол — это как бы интеграл сил, поддерживающих мир в равновесии...»

Знаменитую **виллу «Савой»** в Пуасси (Франция) отличают изысканное совершенство форм и чёткость пропорций, органичное единство с природой, возможность полного уединения для человека. Как выразить взаимодействие объёмов в пространстве? Ответы на эти вопросы Ле Корбюзье ищет в музыкальной гармонии. Рассуждения о том, что звук представляет собой модулированные волнообразные колебания, привели его к созданию *модулора* — системы архитектурных пропорций, выведенных на основе пропорций фигуры человека. Изобретение модулора явилось одним из важнейших концептуальных положений архитектора.

Ле Корбюзье. Вилла «Савой». 1927—1931 гг. *Пуасси*

Большой вклад Ле Корбюзье внёс в разработку теории жилища для человека. Он призывал к тому, чтобы структура здания разрабатывалась так же последовательно и логично, как осуществляется конструирование машин, ставших в то время вершиной технической цивилизации. Он говорил, что «на самолёт нельзя смотреть как на птицу или стрекозу, в нём надо видеть машину для полёта». Так и дом — жилище человека — это «машина для жилья». Тем самым он подчёркивал целесообразность, конструктивность архитектуры, служащей человеку.

Жилой дом в Марселе — своеобразная модель идеального жилища для человека. Рассчитанный на 350 семей (примерно 1600 человек), он наглядно воплощает идею автора о том, что «дом — это машина для жилья». Дом поднят на высокие столбы-опоры, он включает 337 двухэтажных квартир, магазины, отели, сад на крыше, спортзал, беговую дорожку, бассейн, детский сад, т. е. всё, что необходимо человеку для благоустроенной жизни. В восхищении от этого сооружения немецкий архитектор В. Гропиус писал:

> «Любой архитектор, который не найдёт это здание прекрасным, пусть лучше отложит свой карандаш».

Велики заслуги Ле Корбюзье и в области градостроения. Сформулированные им принципы современного градостроения (отказ от коридорной системы улиц, повышение удельной плотности населения за счёт увеличения этажности зданий, озеленение территории, различные формы путей сообщения, создание системы общественного обслуживания) во многом актуальны и в

Ле Корбюзье. Жилой дом. 1945—1952 гг. *Марсель*

Ле Корбюзье, Н. Колли.
Здание Центросоюза. 1936 г.
Москва

наше время. При этом Ле Корбюзье подчёркивал:

> «Мы за новые пути в создании городов. Что же касается Парижа, Лондона, Берлина, Москвы или Рима, то эти столицы должны быть полностью преобразованы собственными средствами, каких бы усилий это ни стоило и сколь велики ни были бы связанные с этим разрушения».

Так, в 1925 г. Ле Корбюзье предложил план реконструкции Парижа, согласно которому предполагалось полностью снести старую, историческую часть города и на её месте построить новый, суперсовременный город. К счастью, этой утопической идее архитектора не суждено было осуществиться.

В целом Ле Корбюзье стал выразителем идей архитектуры XX в., которые и сегодня находят немало единомышленников и последователей в различных странах мира. Несмотря на утопичность некоторых проектов, созданный им стиль с полным правом можно назвать всемирным, или интернациональным. Идеи рациональной, конструктивной архитектуры, отвечающей запросам и потребностям человека, развивались на протяжении всего XX столетия и продолжают развиваться в наши дни. Порой они кажутся нам слишком смелыми и неожиданными, но в целом наглядно выражают суть своей эпохи.

* * *

В Советском Союзе развитие конструктивизма имело важное значение не только для архитектуры, но и для всех видов искусства. Художники 1920-х гг. выдвинули задачу конструирования материальной среды, окружающей человека. Они стремились использовать новую технику для создания простых, логичных, функционально оправданных форм и целесообразных конструкций. Оригинальные архитектурные проекты братьев А. А., В. А. и Л. А. Весниных, М. Я. Гинзбурга, А. В. Щусева, И. И. Леонидова, К. С. Мельникова были осуществлены в крупнейших городах России.

Существенный вклад в развитие отечественной архитектуры внёс **Владимир Евграфович Татлин** (1885—1953) — основоположник советского художественного конструктивизма и дизайна, прекрасный живописец и сценограф. Его главным творением стал архитектурный проект — модель памятника Октябрьской революции, или **башни III Интернационала**. Грандиозное сооружение высотой 400 м, в полтора раза превышающее Эйфелеву башню, было задумано как административный и агитационно-пропагандистский центр Коминтерна — организации, готовившей человечество к мировой революции.

В. Г. Пашков. Портрет В. Е. Татлина

В. Е. Татлин. Башня III Интернационала. 1919 г.

Оно состояло из диагональной мачты, двух закрученных и устремлённых вверх стальных спиралей, скреплённых ажурной металлической решёткой. Внутри каркасной структуры должны были находиться стеклянные помещения в виде подвешенных объёмов куба, пирамиды, цилиндра и полусферы. Ввиду того, что башня замысливалась как кинетическое сооружение (греч. kineticos — приводящий в движение), каждое из помещений должно было вращаться вокруг наклонной оси с разной скоростью. В целом был создан яркий динамический образ, вполне соответствующий представлениям революционной эпохи об архитектуре будущего. В отличие от Вавилонской башни, ставшей символом человеческой гордости и тщеславия, а также причиной разобщения людей, башня Татлина должна была воплотить заветную мечту о братском единении народов всех наций, увековечить начало новой эры в истории человечества, стать зримым воплощением всемирного торжества идеалов коммунизма.

В реальной жизни В. Е. Татлин не мог воплотить свой грандиозный замысел: в нищей и разорённой стране не было ни средств, ни материалов, ни промышленных возможностей для её возведения. С большим трудом нашли рейки и бумагу для макета. Модель впервые демонстрировалась в Москве в декабре 1920 г. во время работы VIII съезда Советов. В последний раз она была представлена в 1930 г., но вскоре безвозвратно утрачена. В настоящее время её внешний облик известен по фотографиям и нескольким реконструкциям, самая удачная из которых выполнена в России в 1992—1993 гг. Башня Татлина до сих пор поражает смелостью и оригинальностью художественного решения, стимулирует творческую мысль современных архитекторов.

25.2. «Органическая архитектура» Ф. Л. Райта

Ведущие архитекторы XX в. были незаурядными мыслителями. Созданные ими теории тесным образом связаны с идеями социальных преобразований. Известный немецкий архитектор и дизайнер Вальтер Гропиус (1883—1969) писал:

«Совершенная архитектура должна быть воплощением самой жизни, что подразумевает проникновенное знание биологических, социальных, технических и художественных проблем».

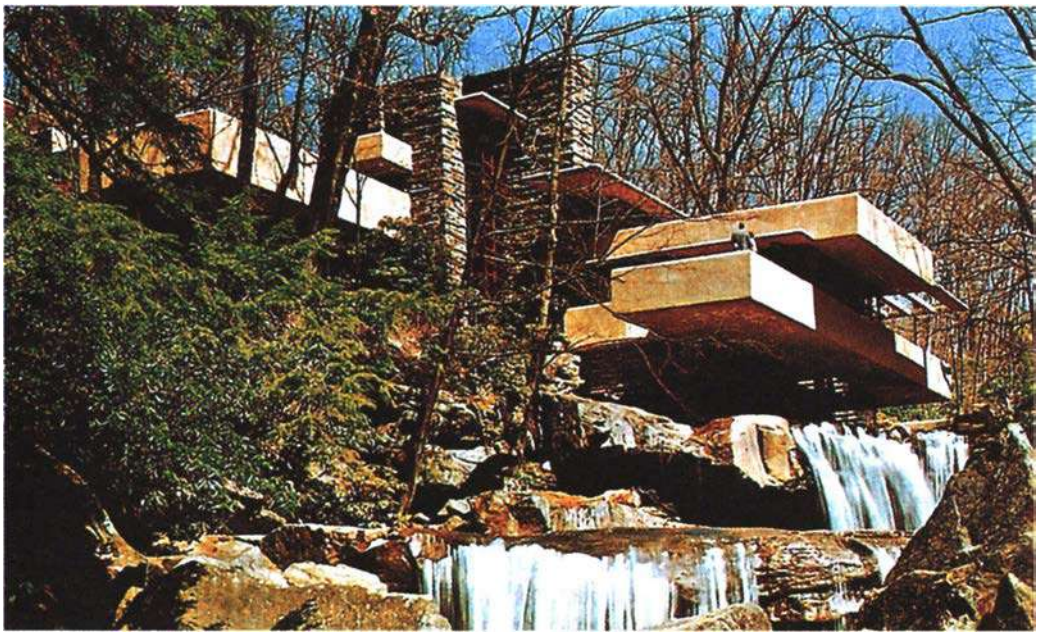
Именно в этом направлении осуществлялись творческие поиски в области архитектуры.

Идея *органической архитектуры*, выдвинутая американским зодчим и теоретиком искусства **Фрэнком Ллойдом Райтом** (1869—1959), получила всемирное признание и практическое воплощение во многих странах. Архитектуре он отводил роль объединяющего начала между человеком и окружающей средой. По его мнению, она должна в первую очередь «обслуживать» жизнедеятельность человека, а уж потом быть символом отвлечённых понятий «добра и красоты». Здание должно не подавлять ландшафт, а естественным образом вырастать из него, сливаясь с ним и образуя органическое единство.

В круг интересов Райта входили частные загородные виллы и массовые городские застройки. Он мастерски соединил современные достижения техники с традиционными формами американского загородного дома, выработанными ещё первыми переселенцами. В понимание функциональности он включил не только целесообразную планировку помещений и выбор конструкций, но и связь с природой, климатом, сложившимися традициями и местными строительными материалами.

Под влиянием японской архитектуры он выработал свой так называемый «стиль прерий» — лёгкие нависающие карнизы, низкие открытые террасы, размещённые в уединённых садах вблизи природных водоёмов. Он считал, что прерии обладают «своей собственной красотой», а потому задача архитектора заключается в том, чтобы «разглядеть и подчеркнуть это природ-

Ф. Л. Райт. Загородный дом Кунли. 1907 г. *Риверсайд*



Ф. Л. Райт. Вилла Э. Кауфмана «Над водопадом». 1936—1939 гг.

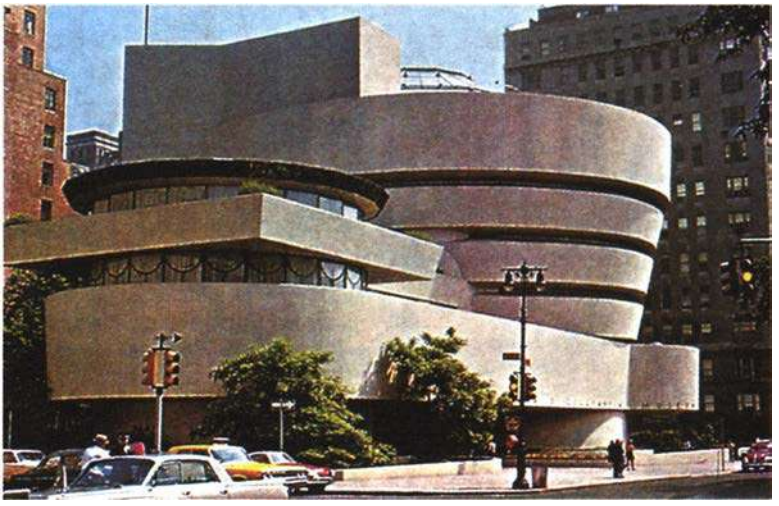
ное великолепие». Длинные низкие постройки из местных материалов, крыши которых будто парят в воздухе, не опираясь на стены, составили характерную особенность этого стиля. Более сотни частных домов он создал всего за десять лет, но в каждый привнёс уникальное архитектурное решение.

Вилла Эдгара Кауфмана «Над водопадом» стала подлинным шедевром архитектора. Грубая кладка стен из колотого камня естественным образом продолжала скалы, сливалась с небольшим водопадом, могучими деревьями и лесным ручьём. Железобетонные балки, закреплённые в скале, поддерживали сложную систему нависавших террас. Лестница в центре дома спускалась прямо к воде. Таким образом, у обитателей этого уникального жилища появилась реальная возможность жить внутри замечательного пейзажа, а не только любоваться им со стороны. Архитектура этого сооружения в прямом смысле слова «растворилась» в природе.

Воплощение идеи органической архитектуры потребовало настоящего чуда инженерной изобретательности. Массивные горизонтальные плоскости, закреплённые вертикальными известняковыми сваями и уравновешенные огромной каменной трубой в задней части дома, выступали над водой, повторяя форму скал под ними. Стеклянные стены усиливали иллюзию отсутствия границ между внутренней частью дома и лесом.

Райту также принадлежит одно из самых узнаваемых в мире зданий — **Музей современного искусства Гуггенхайма** в Нью-Йорке, а также неосуществлённый проект небоскрёба «Иллинойс» в 528 этажей...

«Творчество Райта противоречиво. Воспитанный на идеях американского романтизма, он сохранил его бескомпро-



Ф. Л. Райт. Музей современного искусства Гуггенхайма. 1943—1959 гг. *Нью-Йорк*

миссный идеализм... и верность мечте о жизни среди нетронутой природы... Райт был последним романтиком и первым рационалистом в американской архитектуре» (*А. В. Иконников*).

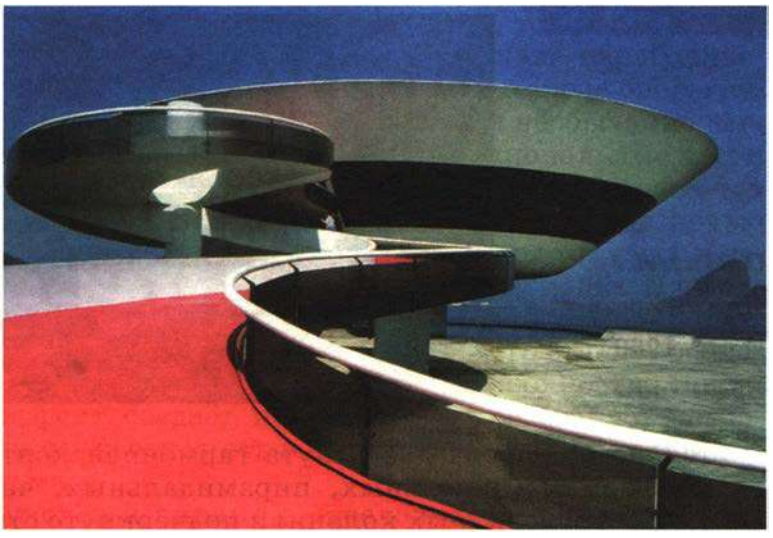
25.3. О. Нимейер: архитектор, привыкший удивлять

Имя **Оскара Нимейера** (1907—2012), величайшего бразильского архитектора, создавшего уникальный стиль, соединивший в себе национальные черты бразильской и общемировой культуры, сегодня известно во всём мире. Начав карьеру в первой трети прошлого века как приверженец функционализма и ученик Ле Корбюзье, он преодолел представления о конструктивной целесообразности, сломал многие стилевые каноны и продолжил творить, раскрывая искусству зодчества новые горизонты, неустанно удивляя самых придирчивых зрителей и критиков. Им созданы блестящие архитектурные ансамбли, поражающие передовыми инженерными технологиями, оригинальностью идей и неожиданностью их воплощения.

Своеобразие архитектурного стиля О. Нимейера составляют необыкновенная пластичность форм, выражающаяся в плавности переходов от интерьера к внешнему пространству, введение в композицию произведений живописи и скульптуры, органическое соединение архитектуры с садово-парковым искусством. Нередко его стиль называют стилем «элегантных кривых линий», и это не случайно. Сам автор объяснял это так:

«Меня не привлекает ни прямой угол, ни прямая, жёсткая, негнущаяся линия, созданная человеком. Меня манит свободно изогнутая и чувственная линия. Та линия, которая напоминает мне горы моей страны, причудливые изгибы рек, высокие облака...»

Важнейшей заслугой Нимейера являются неустанные поиски национального своеобразия современной архитектуры



О. Нимейер. Музей современного искусства «МАК-Нитерой». 1996 г. *Рио-де-Жанейро*

Бразилии, истоки которой он видел в специфике природно-климатических условий страны и её культурных традиций. Не случайно бразильский писатель Жоржи Амаду (1912—2001) отмечал:

> «Нимейер — лучший символ архитектуры, осознающий свою социальную роль, своё истинное предназначение».

Он никогда не боялся экспериментировать, виртуозно сочетая неожиданные линии и фантастические формы, но при этом всегда предостерегал от увлечения новизной ради рекламного стремления к экстравагантности. Каждый его проект был тщательно проработан, выверен до мельчайших деталей, функционально и конструктивно обоснован. Им спроектировано около шестисот зданий в различных странах мира: Франции, Италии, Германии, США, Японии, Алжире, Конго. В каждом из них он воплощал специфику региона, яркость и своеобразие местного колорита, легко преодолевая этнокультурные границы.

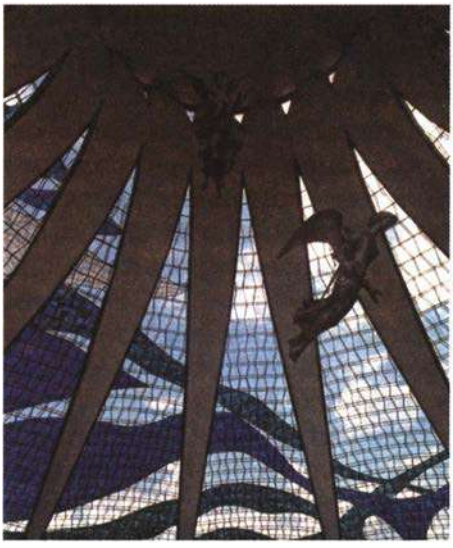
Делом всей жизни архитектора стала разработка генерального плана застройки «первой столицы современной цивилизации» — города Бразилиа. Спроектировав основную массу административных и жилых зданий, он в течение трёх лет (1957—1960) воплощал мечту об идеальном городе, соразмерном потребностям человека и отвечавшем его представлениям о красоте. Буквально на пустом месте был создан один из самых необычных городов планеты, имеющий в настоящее время статус объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В основе генерального плана новой столицы Бразилии лежало пересечение двух осей, по форме напоминающее силуэт летящего лайнера. В центре города находится площадь Трёх властей, по краям которой расположились здания Национального конгресса, Верховного суда и дворец президента республики. По разные стороны от площади расположились жилые кварталы, тщательно спланированы развязки и многоэтажные проезды без перекрёстков для неограниченного движения машин. Вырази-

О. Нимейер. Дворец президента. 1960 г. *Бразилиа*

тельность города достигнута гармонией контраста необычных по формам (купольных, пирамидальных, чашеобразных объёмов, стреловидных колонн) и подчёркнуто строгих геометрических форм жилых комплексов.

Каждое здание ошеломляет непривычными контурами, дерзкими линиями, неожиданными формами. Например, у подножия 28-этажных башен-близнецов Национального конгресса раскинулась платформа с двумя огромными чашами, одна из которых перевёрнута и образует широкий купол, а другая расширяется к небу. Небольшое четырёхэтажное здание **дворца президента** меньше всего напоминает дворец, но именно эта простота форм делает его особенно запоминающимся. Все помещения дворца размещены в прямоугольной стеклянной коробке, приподнятой над землёй на ажурных опорах-колоннах, поддерживающих здание самым невероятным образом. Своими тонкими горизонтальными ответвлениями они касаются несущей конструкции межэтажного перекрытия, а верхними частями поддерживают крышу. Оригинальность архитектурного решения, разрушающего классические традиции, состояла в том, что на самом деле большую часть веса принимали на себя колонны, спрятанные под корпусом сооружения.



О. Нимейер. Кафедральный собор. 1970 г. *Бразилиа*

Не менее выразительно здание **кафедрального собора пресвятой девы Марии**, взметнувшегося вверх огромным стеклянным конусом. Внешне собор удивительно прост, но в то же время он производит незабываемое впечатление. Над зем-

лёй возвышаются, подобно гигантской короне, только 16 белых стреловидных колонн, каждая из которых в виде параболической кривой отходит от маленькой крыши. 90-тонные опоры сужаются к земле, что придаёт всей конструкции необычайно лёгкий и изящный вид. Наиболее сложные функциональные части здания спрятаны под землёй. Между опорами располагается сетка из цветного стекла, которая при взгляде снаружи ночью или изнутри днём представляет собой яркий свод голубых и зелёных оттенков. Внутри здание восхищает не меньше. Поразительный контраст аскетизма и пышности убранства дополняют необычные по форме громадные окна из цветного стекла, расположенные, как шатёр, по всей внутренней поверхности. Почти мистический эффект создаёт изящное цветное стекло, позволяющее солнечному свету сиять и переливаться над молящимися в соборе людьми.

Контраст куполов и пирамид, стреловидные колонны и округлые чаши, строгие геометрические формы и распахнутые площади и парки, простор и логика в планировке улиц — всё это делает город, созданный гением О. Нимейера, неповторимо ярким и выразительным.

Архитектурные творения О. Нимейера являются значительным вкладом в мировую и национальную архитектуру. В его последних работах сочетаются гениальная простота и невероятная зрелищность. Он всегда оставался верен убеждениям, что «жизнь важнее, чем архитектура, которая ничего не может изменить, а жизнь меняет архитектуру до неузнаваемости».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие принципы архитектуры конструктивизма воплощал Ш. Э. Ле Корбюзье? Что отличает его градостроительные проекты? Удалось ли ему осуществить «социальную миссию» архитектуры, создать для человека «благодатную и жизнерадостную картину»?

Р. Роджерс, Р. Пиано. Центр им. Ж. Помпиду. 1977 г. *Париж*

2. Башня В. Е. Татлина — памятник III Интернационала — до сих пор не утратила своей актуальности и поражает смелостью архитектурных и художественных решений. В чём заключаются главные открытия автора? В чём проявилась универсальность его взглядов? Насколько утопичными вам представляются идеи великого мечтателя? В чём причина их забвения и последующего возрождения в искусстве мировой архитектуры? Сравните образцы архитектурного конструктивизма в творчестве Ш. Э. Ле Корбюзье и В. Е. Татлина.

3. Неосуществлённые идеи В. Е. Татлина позднее использовались во многих современных сооружениях, например: зданиях правительственного комплекса г. Бразилиа (арх. О. Нимейер), конструкциях Центра им. Ж. Помпиду в Париже (арх. Р. Роджерс, Р. Пиано),

здании Музея современного искусства Гуггенхайма в Нью-Йорке (арх. Ф. Л. Райт), Оперном театре в Сиднее (арх. Й. Утцон). Насколько правомерно утверждение, что башня В. Е. Татлина стала образцом, стимулирующим творческую мысль современных архитекторов? В чём вы видите реальное воплощение идей В. Е. Татлина? Поясните свой ответ.

4. Историк искусства архитектуры П. Наттгенс писал о вилле «Над водопадом»: «Райт создал ярчайший пример рукотворного сооружения, дополняющего природу». В чём и как оно «дополнило природу»? Какое воплощение в его архитектурном облике нашёл «стиль прерий»? Как в произведениях Ф. Л. Райта воплотилась извечная мечта о жизни человека среди нетронутой природы? Можно ли говорить о влиянии А. Гауди на творчество Ф. Л. Райта?

5. В одном из интервью О. Нимейер говорил: «Главное в архитектуре — чтобы она была нова, трогала человека за душу, была полезна ему, чтобы человек мог насладиться ею». В чём новизна архитектуры О. Нимейера? Способна ли она взволновать душу человека и одновременно быть полезной для него?

Творческая мастерская

1. Дайте сравнительную характеристику известного вам здания модерна и конструктивизма. В какой мере они отвечают главным критериям архитектуры: пользе, прочности и красоте? В каком здании предпочли бы жить лично вы? Почему?

2. Ш. Э. Ле Корбюзье сформулировал пять основных принципов новой архитектуры: дом на столбах для усиления связи с пространством окружающей среды; свободная планировка, которая позволяет изменять и корректировать функциональные процессы; свободное построение фасада для более широких композиционных решений; с учётом зрительного восприятия предлагается горизонтально-ленточная форма окон; плоская крыша для увеличения полезной площади, где можно размещать сады. Какое отражение в сооружениях Ле Корбюзье нашли эти принципы архитектуры? В чём выразилось его влияние на дальнейшее развитие архитектуры?

3. Рассмотрите изображение капеллы в Роншане Ш. Э. Ле Корбюзье. Какие новые технологии были применены в её сооружении? Какими художественными средствами автор добивается впечатления монументальности её архитектурного облика? Сравните это произведение

Ле Корбюзье.
Капелла.
1950—1956 гг.
Роншан

с известными вам традиционными культовыми постройками. Что их отличает?

4. Идея В. Е. Татлина о создании башни III Интернационала может быть рассмотрена в свете высотного строительства в различные исторические эпохи (пирамиды Древнего Египта и доколумбовой Америки, зиккураты Месопотамии, инженерные и культовые сооружения Античности, Средневековья и Древнего Востока). Какие задачи ставили перед собой их создатели? Как воплощали в них главные идеи своей исторической эпохи?

5. В здании Музея современного искусства Гуггенхайма в Нью-Йорке, выполненного по проекту Ф. Л. Райта, историк архитектуры Д. С. Керл видел «поразительное упражнение в формальной геометрии», но никак не здание, предназначенное для рассматривания произведений искусства. Другие воспринимали его как массивную скульптуру. Как вы думаете, какие основания были для подобных оценок?

6. Творчество О. Нимейера испытывало сильное влияние Ш. Э. Ле Корбюзье, однако он сумел выработать собственный стиль. Чем можно объяснить тот факт, что некоторые критики называют архитектурные сооружения Нимейера скульптурами, а его самого «скульптором-монументалистом»? Правомерно ли это, с вашей точки зрения?

Темы проектных исследований или презентаций

«Развитие архитектурных идей Ш. Э. Ле Корбюзье»; «Основные принципы архитектуры и их воплощение Ш. Э. Ле Корбюзье»; «Особенности городских ансамблей Ш. Э. Ле Корбюзье»; «Ш. Э. Ле Корбюзье — архитектор будущего»; «“Всемирный стиль” Ш. Э. Ле Корбюзье».

«Архитектурный конструктивизм одного из городов России»; «Творческие поиски архитекторов-конструктивистов 1920—1930-х гг.»; «Выразительные возможности произведений В. Е. Татлина»; «Художественные идеи В. Е. Татлина и их реальное воплощение в произведениях современной архитектуры»; «Значение работ В. Е. Татлина в развитии искусства дизайна и архитектуры»; «Вавилонская башня и башня III Интернационала В. Е. Татлина: утопия или реальность замысла».

«Идеи “органической архитектуры” и их образное воплощение в произведениях Ф. Л. Райта»; «Архитектурные фантазии Ф. Л. Райта»; «“Прерийный стиль” и его воплощение в сооружениях Ф. Л. Райта»; «В чём оригинальность архитектурного решения Музея современного искусства Гуггенхайма?».

«Проблема образной выразительности в творчестве О. Нимейера»; «“Поэзия формы” О. Нимейера»; «Особенности культовой архитектуры»; «Мечта об “идеальном городе” и её воплощение в творчестве (на примере г. Бразилиа)»; «Творения Ш. Э. Ле Корбюзье и О. Нимейера: опыт сравнительного анализа»; «Творчество О. Нимейера: новизна архитектурных решений или отказ от классических традиций».

Книги для дополнительного чтения

Буссальи М. Понимать архитектуру. М., 2003.

Иконников А. В. Зарубежная архитектура: От «новой архитектуры» до постмодернизма. М., 1982.

Ле Корбюзье: Архитектура XX века / под ред. К. Т. Топуридзе. М., 1970.

Мастера архитектуры об архитектуре: Зарубежная архитектура. Конец XIX — XX в. М., 1972.

Полевой В. М. Искусство XX века. 1901—1945. М., 1991. (Малая история искусств).

Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры. М., 1999.
Френч Х. История архитектуры. М., 2003.
1001 здание, которое нужно увидеть. М., 2008.

Интернет-ресурсы

Конструктивизм — http://arx.novosibdom.ru/node/436

Модернизм в архитектуре — http://arx.novosibdom.ru/node/476

Ш. Э. Ле Корбюзье — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.fondationlecorbusier.fr/; http://arx.novosibdom.ru/node/547; http://corbusier.livejournal.com/38323.html

В. Е. Татлин — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://kritsoob.blogspot.com/2012/05/xx.html; http://www.maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=131; http://www.art-bridge.info/events/main/vladimir_tatlin_125_years.html

Ф. Л. Райт — http://arx.novosibdom.ru/node/2003; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.franklloydwright.org/; http://www.carmelist. livejournal.com/229906.html

О. Нимейер — http://www.niemeyer.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.niemeyer.org.br/; http://archinews.ru/2010/11/brazilia/

Глава 26 Театральное искусство XX века

Театр XX столетия — это театр поисков и многочисленных экспериментов, давших ему особый художественный стиль и новые средства выразительности. На смену ведущим направлениям — реализму и романтизму — в театр приходят противоречивые модернистские течения. Уже в первые десятилетия были подвергнуты пересмотру едва ли не все сложившиеся традиции отечественной театральной культуры. Слова героя чеховской «Чайки» Треплева о том, что «нужны новые формы... а если их нет, то ничего не нужно», стали творческим девизом театра начала прошлого века.

С чем же это было связано? Сотканный «из заимствований» (*В. Э. Мейерхольд*) театр крайне нуждался в обновлении репертуара. Литературный текст пьесы нередко рассматривался не более чем подсобный материал для постановки. Сложными были взаимоотношения постановщиков и актёров: актёр часто превращался на сцене в бессмысленную марионетку. Реформирование театрального искусства стало важной и насущной проблемой, требующей незамедлительного решения.

26.1. Режиссёрский театр К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко

Реформаторами отечественной театральной сцены по праву считаются **Константин Сергеевич Станиславский** (Алексеев, 1863—1938) и **Владимир Иванович Немирович-Данченко**

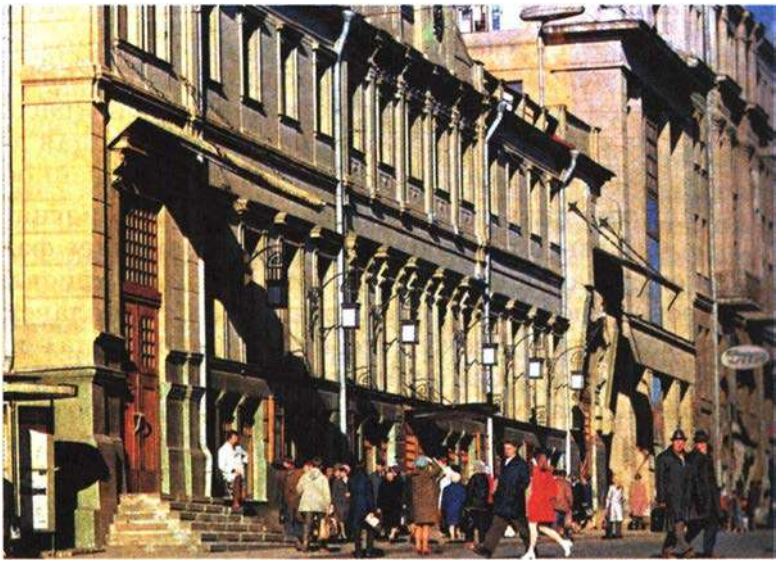
В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский. Фото

(1858—1943). С именами этих выдающихся режиссёров ассоциируются два замечательных события — основание Московского Художественного театра (МХТ, 1898) и создание «системы» сценического творчества.

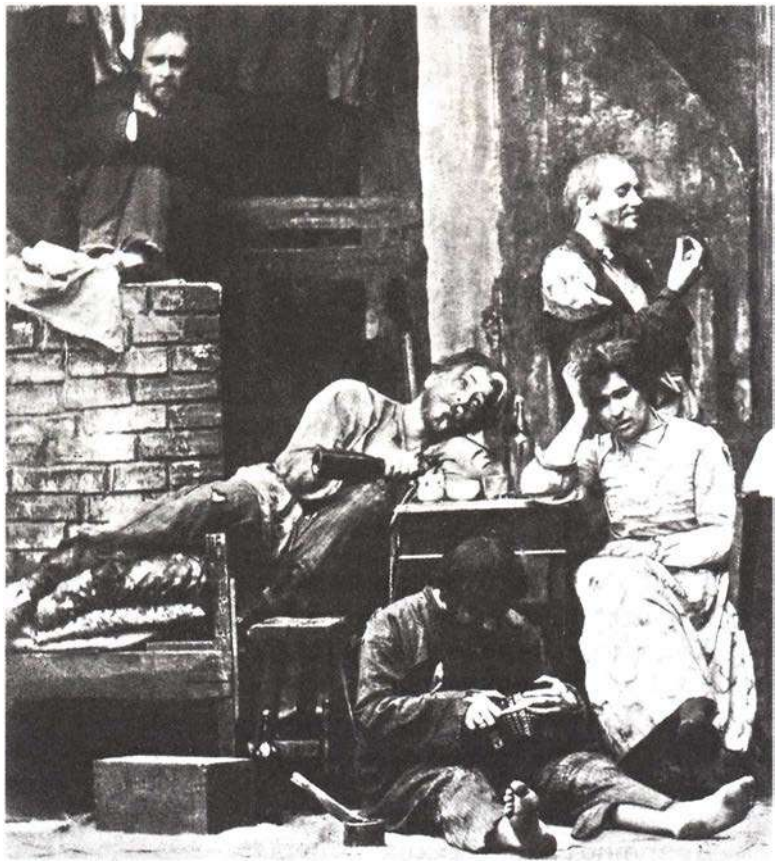
«Первый, разумный, нравственный, общедоступный театр», служивший «душевным запросам современного зрителя», на долгие годы определил основные направления и перспективы развития театрального искусства. В письме к В. И. Немировичу-Данченко А. П. Чехов отмечал:

> «Художественный театр — это лучшая страница той книги, которая когда-либо будет написана о современном русском театре».

Самые известные спектакли Московского Художественного театра — «Царь Фёдор Иоаннович» и «Чайка» (1898), «Мещане» и «На дне» (1902), «Горе от ума» (1906 и 1938), «Синяя птица» и «Ревизор» (1908), «Месяц в деревне» (1909), «На всякого



Здание Московского Художественного театра. Фото



Сцена из спектакля МХТ «На дне» по пьесе М. Горького. 1902 г.

мудреца довольно простоты» и «Братья Карамазовы» (1910), «Живой труп» и «Гамлет» (1911), «Дни Турбиных» и «Горячее сердце» (1926), «Женитьба Фигаро» и «Бронепоезд 14-69» (1927), «Воскресение» (1930), «Мёртвые души» (1932), «Анна Каренина» (1937), «Три сестры» (1940) — незабываемые страницы в истории отечественного театра.

Главной универсальной идеей руководителей театра стала духовная и жизненная правда, являвшаяся высшим критерием режиссуры и актёрской игры. Станиславский писал:

> «Нам нужна правда... духовная — психологическая, то есть последовательность, логичность переливов чувств, верный ритм и темп самих переживаний и красок самого чувства. Нам нужна духовная правда, доходящая до реализма и даже натурализма своей природной естественности».

Утвердить правду жизни на сцене, изгнать «гадость» театральщины с подмостков, сделать заметнее фальшь и лицемерие в окружающем мире — вот что была призвана решить сценическая реформа, предпринятая Станиславским и Немировичеманченко. Всему, что идёт от «зрелища» и обращено только к «глазу и уху» публики, была объявлена бескомпромиссная война. Театр не может и не должен работать для «забавы сытых людей». Знаменитое «Не верю!» Станиславского было обращено к тем актёрам, которые несли на сцену неточность и приблизительность. Не раз призывали режиссёры помнить о том, что театр живёт не блеском огней, не роскошью декораций

А. П. Чехов читает труппе МХТ пьесу «Чайка». 1898 г. Фото

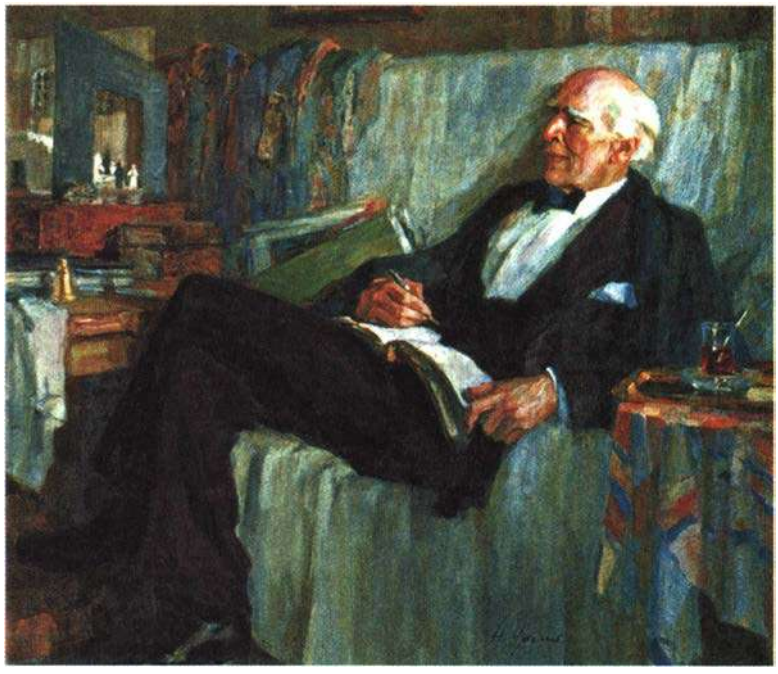
и костюмов, не эффектными мизансценами, а «идеями драматурга».

Общая совместная работа режиссёра и драматурга стала одним из главных девизов проводимой реформы. Обращение к лучшим произведениям отечественной классики, обновление репертуара за счёт современной драматургии Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького и М. А. Булгакова во многом определили творческие поиски руководителей МХТ. Проблема соотношения классики и современной драматургии в репертуаре театра была особенно актуальной. В её решении Немирович-Данченко был абсолютно категоричен:

> «Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мёртвым... Театр должен служить душевным запросам современного зрителя... Необходим захват обширного круга мучающих современного зрителя вопросов».

Первостепенное значение в «системе» Станиславского получил подтекст, «подводное течение» пьесы, которое, по мнению режиссёра, способно разрушить связи между людьми. Задача подтекста гораздо более важная — восстановить эти разрушенные связи. Из такого внутреннего подтекста возникали знаменитые паузы, шумы, звуки и голоса спектаклей МХТ. Ставя заведомо «несценичные» пьесы, в которых отсутствовали внешняя динамическая интрига, яркие и страстные поступки героев, Станиславский требовал передачи их напряжённой духовной жизни, невысказанных чувств и настроений.

«Система» Станиславского и Немировича-Данченко дала ключ к осознанному владению творческим процессом и предложила актёру такое сценическое поведение, которое приводит к его перевоплощению в сценический образ. Говоря об игре актёра, Станиславский ввёл важнейшее понятие «сверхзадача», под которой он понимал ту конечную цель, которая выражает идейную суть роли. Для решения «сверхзадачи» актёру необходимо



Н. П. Ульянов. К. С. Станиславский во время репетиции. 1947 г. *Государственная Третьяковская галерея*

понять суть («зерно») роли, образа. Интересный пример поиска «зерна» образа Репетилова из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» приводил Немирович-Данченко:

> «Зерно Репетилова — болтун. Если актёр всё время будет “обмакивать” свою мысль в то, что он болтун, да ещё нагретый вином, да ещё светский человек, да ещё немного “барин”, и прибавит сюда ещё целый ряд чёрточек, то и выявится характер Репетилова».

Вместо привычных характерных ролей Станиславский впервые стал строить характеры героев на парадоксах, на алогичной игре, на несовпадении внешнего и внутреннего облика. Нередко он говорил: «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый». Нащупав «зерно» образа, актёр проникается «ролью в себе», чтобы полностью слиться с ней. Тогда и наступает *искусство перевоплощения.* Суть перевоплощения состояла не в изменении внешнего облика до неузнаваемости, а в умении достичь такого уровня сопереживания, чтобы ощутить себя тем персонажем, который изображается на сцене.

Станиславский различал два вида перевоплощения актёра: внешнее (с помощью грима, жестов, мимики, интонаций, особенностей диалекта) и внутреннее (раскрытие духовного мира героя, его нравственных качеств, основных черт характера). Эти два вида перевоплощения, происходящие одновременно, и есть вершина актёрского мастерства.

В основе «системы» лежали законы сотрудничества режиссёра и актёра в процессе создания спектакля. Не раз Станиславский подчёркивал, что актёр — это «единственный царь и владыка сцены» и на него нельзя смотреть как «на вешалку для своих идей». «Прекрасно выученный, но неталантливо чувствующий» актёр «напоминает умную книгу в красивом переплёте с вырванными лучшими её страницами».

Издание книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве»

Не сразу, постепенно приходило переосмысление функций и принципов работы постановщика. Главную задачу режиссёра Станиславский видел в том, чтобы «почувствовать индивидуальность актёра», «одновременно следовать за волей актёра и направлять её». Это вовсе не означало, что режиссёр подавлял волю актёра. Напротив, показывая и объясняя ему, как надо играть, обосновывая каждую реплику, каждый жест и каждое действие на сцене, он не должен присутствовать в игре актёра. Режиссёр должен стремиться к тому, чтобы «и следа его не было видно». Он должен... «потонуть в актёре». В книге «Моя жизнь в искусстве» (1911) Станиславский писал:

> «...Я пришёл к убеждению, что творческая работа режиссёра должна совершаться совместно с работой актёров, не опережая и не связывая её. Помогать творчеству актёров... наблюдая за тем, чтобы оно органически вырастало из единого художественного зерна драмы, так же, как и всё внешнее оформление спектакля, — такова, по моему мнению, задача современного режиссёра».

Трудно переоценить значение реформы, осуществлённой Станиславским и Немировичем-Данченко в области театрального искусства. Сделанные ими открытия по-прежнему актуальны и являются всемирным достоянием в области художественной культуры.

26.2. «Эпический театр» Б. Брехта

Ярким явлением театрального искусства XX в. стал *«эпический театр»* немецкого драматурга **Бертольта Брехта** (1898—1956). Из арсенала эпического искусства он использовал многие способы — комментирование события со стороны, замедление хода действия и его неожиданно быстрый новый поворот. В то же время Брехт расширил драму за счёт лирики. В спектакль включались выступления хора, песни-зонги, своеобразные вставные номера, чаще всего не связанные с сюжетом пьесы. Особой популярностью пользовались зонги на музыку Курта Вейля к спектаклю «Трёхгрошовая опера» (1928) и Пауля Дессау для постановки пьесы «Мамаша Кураж и её дети» (1939).

Б. Брехт

В спектаклях Брехта широко использовались надписи и плакаты, которые выполняли задачу своеобразного комментария к действию пьесы. На экран могли проецироваться и надписи, «отчуждающие» зрителей от непосредственного содержа-

Сцена из спектакля Б. Брехта «Кавказский меловой круг». 1954 г.

ния сцен (например, «Не глазейте так романтично!»). То и дело автор переключал сознание зрителей с одной действительности на другую. Перед зрителем представали певец или рассказчик, комментирующие происходящее совсем не так, как это могли сделать герои. Этот эффект в театральной системе Брехта получил название «эффект очуждения» (люди и явления представали перед зрителем с самой неожиданной стороны). На месте тяжёлых занавесов был оставлен лишь небольшой кусок ткани, чтобы подчеркнуть, что сцена не особое магическое место, а лишь часть повседневного мира.

Театральная система Брехта складывалась на протяжении 30 лет, постоянно уточняясь и совершенствуясь. Основные её положения можно представить в такой схеме:

Драматический театр	«Эпический театр»
1. На сцене представляется, вызывает у зрителя сопереживание	1. На сцене рассказывают о событии
2. Вовлекает зрителя в действие, минимизирует его активность	2. Ставит зрителя в положение наблюдателя, стимулирует его активность
3. Пробуждает эмоции у зрителя	3. Заставляет зрителя принимать самостоятельные решения
4. Ставит зрителя в центр событий и вызывает у него сопереживание	4. Противопоставляет зрителя событиям и заставляет его изучать их
5. Возбуждает у зрителя интерес к развязке спектакля	5. Вызывает интерес к развитию действия, к самому ходу спектакля
6. Обращается к чувству зрителя	6. Обращается к разуму зрителя

Сцена из спектакля Дж. Стрелера «Фауст». *«Пикколо-театр», Милан*

Созданный в 1949 г. театр «Берлинер ансамбль» до сих пор остаётся одним из театров, которые влияют на развитие театральной культуры в мире. Так, художественные принципы «эпического театра» Брехта развивали многие режиссёры разных стран. В Италии они были положены в основу уникальной режиссуры Джорджа Стрелера (1921—1997) в миланском «Пикколо-театре» (1947). В России были поставлены спектакли по произведениям Брехта: «Добрый человек из Сезуана» (Юрий Любимов в Театре на Таганке, 1964), «Трёхгрошовая опера» (Валентин Плучек в Театре сатиры и Владимир Машков в «Сатириконе», 1996—1997). Несмотря на своеобразную и во многом полемическую трактовку пьес, в них всё же заметно влияние «эпического театра» Брехта.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. К. С. Станиславский писал: «“Система” — не “поваренная книга”: понадобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу — и готово. Нет. Это целая культура, на которой надо расти...» Какую культуру театрального искусства имел в виду К. С. Станиславский? Чем была вызвана необходимость его реформирования на рубеже XIX—XX вв.?

2. К. С. Станиславский не раз призывал помнить, что театр живёт не блеском огней, роскошью декораций и костюмов, эффектными мизансценами, а «идеями драматурга». Как вы считаете, о каких идеях режиссёрской драматургии идёт речь? В чём заключались главные художественные принципы его «системы»?

3. Какое значение в развитии театрального искусства XX в. имел «эпический театр» Б. Брехта? В чём заключались его главные открытия и отличия от драматического театра? Какое значение они имели для дальнейшего развития театрального искусства?

Творческая мастерская

1. Познакомьтесь с принципами, определившими задачи Московского Художественного театра, сформулированными К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко во время их исторической встречи в «Славянском базаре»:

— нет маленьких ролей, есть маленькие артисты;

— сегодня — Гамлет, завтра — статист, но в качестве статиста он должен быть артистом;

— поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы;

— театр начинается с вешалки;

— всякое нарушение творческой жизни театра — преступление;

— опоздания, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же — одинаково вредны для дела, и их необходимо искоренять.

Как вы могли бы их прокомментировать? Какие элементы системы Станиславского вы используете в собственной жизни? В каких случаях?

2. Почему именно в XX в. возникла острая необходимость стирания граней между актёром и зрителем? Какие виды искусства повлияли на развитие театра XX в.?

3. Прочитайте одну из пьес Б. Брехта и сделайте на неё рецензию. Подготовьте его творческий портрет как драматурга и режиссёра. Посмотрите одну из его театральных постановок. Каковы ваши зрительские впечатления?

Темы проектных исследований или презентаций

«Поиск новых форм общения с аудиторией в театре XX в.»; «Реформаторы русской театральной сцены»; «Реформа режиссёрского искусства»; «Поиски законов сценического действия»; «Особенности выстраивания сценического действия»; «Основные типы актёрской игры в системе К. С. Станиславского»; «Чувство правды и вера в происходящее на сцене (на материале постановок в МХТ)»; «Развитие традиций режиссёрского театра на современной сцене»; «Литературное наследие К. С. Станиславского (на материале книги «Моя жизнь в искусстве»)»; «Заочная экскурсия в музей истории МХАТ».

«“Эпический театр” Б. Брехта и его задачи»; «Особенности игры актёра в “эпическом театре” Б. Брехта»; «Зонги и их художественная роль в театральных постановках»; «Особенности композиционного решения драматургии Б. Брехта»; «Б. Брехт и М. Горький: опыт сравнительного анализа»; «Тема войны и мира в творчестве Б. Брехта».

Книги для дополнительного чтения

Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актёрах. Л., 1985.

Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1988.

Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999.

Искусство: энциклопедия для детей «Аванта+». М., 2000. Т. 7. Ч. 3.

История зарубежного театра / отв. ред. Л. И. Гительман. СПб., 2005.

Любомудров М. Н. Противостояние. Театр, век XX: Традиции — авангард. М., 1991.

Назарова В. Ганс Эйслер — Бертольд Брехт: Творческое содружество. Л., 1980.

Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. (Любое издание).

Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. М., 1980.

Полякова Е. И. Станиславский. М., 1977.

Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. В 2 т. М., 1999.

Русский драматический театр. М., 1976.

Станиславский К. С. Альбом из серии «Человек. События. Время». М., 1986.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980.

Топорков В. О. Станиславский на репетиции. М., 2001.

Фрадкин И. М. Бертольд Брехт: Путь и метод. М., 1965.

Шумахер Э. Жизнь Брехта. М., 1988.

Интернет-ресурсы

К. С. Станиславский — http://www.stanislavskiy.info/; http://ru.wikipedia.org/wiki/

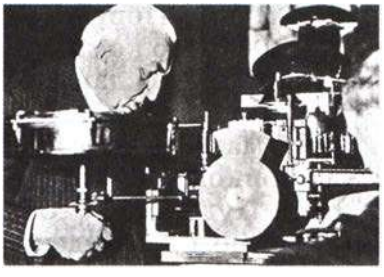
Фрагмент репетиции — http:/www.youtube.com/watch?v=nj6pd-hqMX3Y&feature-related

В. И. Немирович-Данченко — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vladimir_Nemirovich-Danchenko?uselang=ru

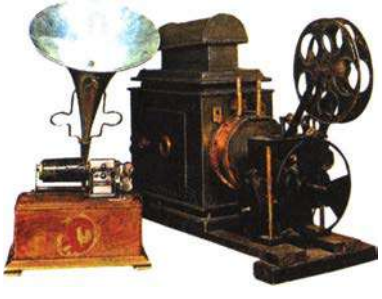
Театр Б. Брехта — http://ru.wikipedia.org/wiki; http://propaganda-journal.net/4637.html; http://www.habit.ru/20/102.html; http://www.1917.com /Gallery/Poetry/Brecht/index.html; http://lib.ru/INPROZ/BREHT/

Глава 27 Шедевры мирового кинематографа

Создание аппарата для съёмки и проецирования «движущихся фотографий» братьями **Луи** и **Огюстом Люмьер** в 1895 г. положило начало развитию кинематографа в XX в. Кино быстро завоевало сердца миллионов зрителей на разных континентах. «Мигающее cinema», запечатлевшее, по выражению А. Блока, «жизнь в мимолётных мелочах», открыло человеку необозримость окружающего мира, расширило и изменило его представления о собственной жизни. За сто с небольшим лет кино достигло потрясающих успехов, стало одним из популярных и любимых искусств, своеобразным символом XX в.



Л. Люмьер на съёмках фильма. Фото



Фонограф с трубой и проекционный аппарат. Начало XX в. *Национальный музей кино, Турин*

27.1. Мастера немого кино: С. М. Эйзенштейн и Ч. С. Чаплин

В начале XX в. свои первые шаги делало отечественное кино — снимались документальная хроника, фильмы-репортажи, запечатлевшие коронацию русского царя Николая II, маневры эскадры в Чёрном море, эпизоды последних лет жизни великого писателя Л. Н. Толстого, военные окопы и лазареты в годы Первой мировой войны... В это же время начали снимать и игровое кино.

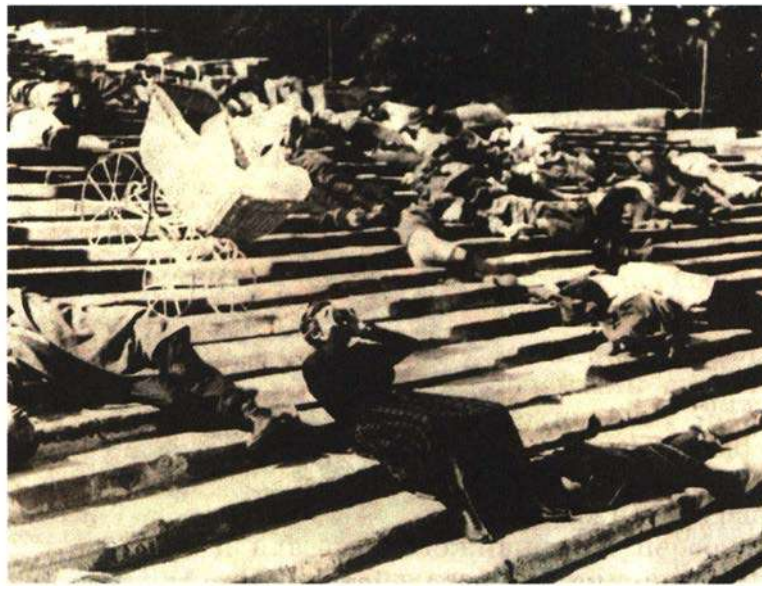
Кадр из фильма А. О. Дранкова «Понизовая вольница». 1908 г.

В 1908 г. предприимчивый журналист и фоторепортёр **А. О. Дранков** снял первый отечественный игровой фильм **«Понизовая вольница»** на сюжет известной русской песни о Стеньке Разине «Из-за острова на стрежень...». Фильм снимался на натуре, в окрестностях Петербурга. На плоту посередине пруда зритель видел актёров, наряженных в театральные костюмы, плохо загримированных, с наклеенными бородами. Они неумело размахивали картонными кинжалами и кубками в руках, изображая ссору с атаманом, который их «на бабу променял». В финале в приступе ревности Стенька Разин бросал в «набежавшую волну» пленную персидскую княжну. Фильм «Понизовая вольница» имел огромный успех. Специально для него композитор М. М. Ипполитов-Иванов создал музыку, сопровождавшую демонстрацию фильма.

Вслед за этим стали появляться новые кинематографические работы отечественных режиссёров: А. А. Ханжонкова, Я. А. Протазанова, Д. Вертова, Л. В. Кулешова, В. И. Пудовкина. Это было по преимуществу немое кино — фильмы по произведениям русской классики («Мёртвые души» Н. В. Гоголя, «Станционный смотритель» и «Домик в Коломне» А. С. Пушкина, «Идиот» Ф. М. Достоевского, «Отец Сергий» и «Поликушка» Л. Н. Толстого и др.).

Настоящим открытием кинематографа стал фильм **Сергея Михайловича Эйзенштейна** (1898—1948) **«Броненосец “Потём-**

С. Эйзенштейн за монтажным столом. Фото



Кадр из фильма С. М. Эйзенштейна «Броненосец “Потёмкин”». 1925 г.

кин”» (1925), созданный к двадцатилетию первой российский революции. До сих пор этот фильм, получивший огромное количество международных призов, дипломов и наград, возглавляет список «лучших фильмов всех времён и народов».

В фильме были воссозданы исторические события нескольких дней на броненосце Черноморского флота «Князь Потёмкин-Таврический». Он начинался со сцены возмущения моряков из-за несъедобного борща и попытки офицеров расправиться с зачинщиками. Во время бунта был убит вдохновитель восстания Вакуленчук. Тогда матросы бросили за борт враждебно настроенных офицеров. Волнения на корабле перенеслись в Одессу, где разыгралась настоящая человеческая драма.

В сцене расстрела на одесской лестнице видны две противоборствующие силы: солдаты-каратели и мирные жители города. В размеренном и неотвратимом механическом движении сверху вниз солдаты спускались с винтовками наперевес. Зритель не видел их лиц: фигуры были сняты со спины. На экране то и дело мелькали их сапоги, снятые крупным планом. Раздался первый залп, толпа людей пришла в беспорядочное движение. Камера оператора Э. К. Тиссе и его ассистентов Г. В. Александрова и М. М. Штрауха снимала выразительные детали, которые запоминались на всю жизнь. Молодая мать несла на руках мёртвого ребёнка, через мгновение, сражённая пулей, она падала на ступени. Крупным планом зрителю было показано её окровавленное лицо с разбитым стеклом пенсне, убитый ребёнок под ногами карателей... А затем самая знаменитая деталь: детская коляска стремительно катилась вниз по ступеням лестницы.

В этом фильме Эйзенштейн создал трагически обобщённый художественный образ народного бунта: под прицелом безмолвствующих пушек, ранее получивших приказ стрелять по мятежному броненосцу, «Потёмкин» гордо проходил сквозь вооружённую армаду. На его высокой мачте развевался красный флаг! (В первой копии все 108 кадров были раскрашены от руки.) Его

А. М. Лавинский. «Броненосец “Потёмкин”». Плакат. 1926 г.

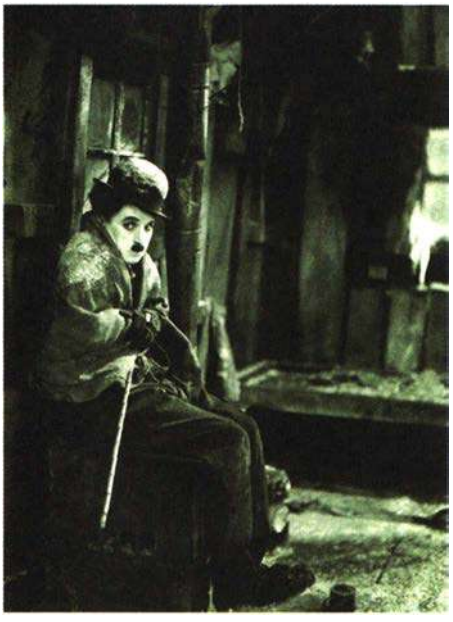
эмоциональное воздействие было так велико, что у зрителей не оставалось сомнения в победе мятежного корабля.

Эйзенштейн внимательно следил за новейшими достижениями мирового кинематографа: они пригодились ему во время съёмок фильма. Но он осуществил немало собственных экспериментов. Благодаря набору объективов он снимал общие планы, не отвлекая при этом участников массовок. Одним из первых он применил на натурных съёмках зеркальные отражатели. Но главное завоевание Эйзенштейна — это искусство монтажа. Используя опыт Д. У. Гриффита, он пошёл значительно дальше американского режиссёра. Монтаж позволял ему ускорять, замедлять, растягивать и концентрировать продолжительность сцены. Бесконечно медленно тянулось мгновение, когда раздавалась команда о расстреле безоружных матросов. Бесконечно медленно шагали солдаты по одесской лестнице. И как быстро осуществлялась расправа с офицерами на корабле, паника, а затем расстрел женщин и детей на лестнице. Впоследствии это важнейшее открытие Эйзенштейна использовали многие режиссёры мира.

Величайшим открытием мирового немого кино стало творчество «короля комедии» **Чарлза Спенсера Чаплина** (1889—1977). С первого же появления на экране в 1915 г. он покорил сердца зрителей. Блистательный успех Чарли Чаплина был определён сочетанием трагического и комического, серьёзного и смешного, реальности и фантастики. На экране он создал образ «маленького человека» с печальными глазами, кокетливыми усиками щёточкой, в узком коротком пиджаке и широких штанах, потрёпанной шляпе-котелке и с гибкой тросточкой в руках. Вот как он сам говорил о внешнем облике своего героя в книге «Моя биография»:

Ч. С. Чаплин. Фото

> «Этот костюм помогает мне выражать мою концепцию человека улицы: всё равно какого — ну хоть меня самого. Котелок очень маленький — это усилие казаться достойным, заслуживаю-



Ч. Чаплин в фильме «Золотая лихорадка». 1925 г.

щим внимания, усики говорят о некотором тщеславии. Узкий застёгнутый пиджачок, тросточка и все манеры создают впечатление галантности, живости, небрежности. Он пытается быть мужественным перед лицом судьбы, но может и пыль в глаза пустить. Он готов и посмеяться над собой, и пожалеть о своей участи».

С помощью мимики и жестов он мог передать широчайший спектр человеческих переживаний, сделать смешной любую, даже самую серьёзную, ситуацию.

Герой Чарли Чаплина не был раз и навсегда сложившимся персонажем. На киноэкране он прошёл определённую эволюцию. Из незатейливого комика он постепенно превратился в незащищённого, легкоранимого человека. В нём всё больше ощущался разрыв между миром собственных чувств и окружающей действительностью. Бедный и бесприютный бродяга, всерьёз считавший себя джентльменом, оказывался гораздо богаче и человечнее многих респектабельных буржуа. Он спасал ребёнка-подкидыша от голодной смерти («Малыш», 1921), одержимо искал золото на Клондайке («Золотая лихорадка», 1924), помогал прозреть слепой девушке, продавщице цветов («Огни большого города», 1931), самоотверженно боролся за выживание в эпоху экономического кризиса («Новые времена», 1936), обрушивался на пришедшего к власти Гитлера («Великий диктатор», 1940).

Легендарный персонаж Ч. Чаплина

Выдающийся мастер немого кино, Чарли Чаплин с болью переживал наступление эры звукового кино. Но остановить ход истории и развития техники уже было не в его силах:

«Я понимал, что мне навсегда придётся расстаться с образом моего бродяги. Кое-кто говорил, что бродяга мог бы заговорить. Но это было немыслимо: как только он сказал бы хоть единое слово, он стал бы другим человеком: форма, в которой он был отлит, была так же безгласна, как его лохмотья».

С киноэкранов звук зазвучал ещё на рубеже 1920—1930-х гг. У зрителей, привыкших к *титрам* (т. е. надписям), к комментариям специальных актёров за экраном, к музыке тапёров или целых оркестров, сопровождавших демонстрацию фильма, появилась возможность услышать живой звук, синхронно звучащую с игрой речь актёров.

Первый звуковой фильм **«Певец джаза»** был снят в Америке в 1927 г. Движение губ известного эстрадного певца совпадало со словами. Но более всего зрители были потрясены эпизодом, в котором певец, оборачиваясь к матери, произносил коротенькую фразу: «Вы ещё ничего не слышали». Это была сенсация, публика бросилась в кинотеатры, чтобы услышать эти слова. Огромные прибыли от проката положили начало массовому выпуску звуковых фильмов.

Первым отечественным звуковым фильмом стала **«Путёвка в жизнь»** (1931) режиссёра **Николая Экка**. Звук в нём был записан неумело, актёры произносили слова нарочито медленно, подчёркивая интонации и акцентируя внимание на каждой букве в слове. Кроме речи актёров, в фильме звучали усиленный шум шагов, пение птиц, кваканье лягушек... Казалось, режиссёра привлекала сама возможность воспроизводить звуки на экране. Эпоха «великого немого» приближалась к концу.

27.2. «Реальность фантастики» Ф. Феллини

В годы Второй мировой войны кинематограф сделал немало интереснейших открытий, главным из которых стал *неореализм* итальянского кино, рождавшегося в оккупированной фашистами Италии. Мощное антифашистское движение Сопротивления оказало огромное влияние на все сферы общественной жизни, в том числе и на искусство кино. Молодые режиссёры — Роберто Росселлини (1906—1977), Витторио де Сика (1905—1974), Лукино Висконти (1906—1976), Микеланджело Антониони (1912—2007), Федерико Феллини (1920—1993) — создали талантливые и правдивые фильмы, документально точно запечатлевшие факты повседневной реальности, ужасы фашизма, героизм партизан, горести и маленькие радости простого человека.

> «Обагрённая кровью, развороченная войной, обнищавшая страна предстала перед итальянскими художниками в совершенно новом свете. Итальянское кино получило мощный толчок в сторону стремительного сближения с реальной действительностью. Рухнули помпезные декорации фашистского режима, и перед художниками открылась подлинная жизнь народа — со всеми её бедами, страданиями, радостями и надеждами. Пронёсшаяся над страной очистительная буря антифашистской революции одушевила искусство жаждой правды — правды во что бы то ни стало.
>
> Так родилось новое итальянское кино, которое стали называть неореализмом. В основу своей эстетики это направление положило требование документально точного запечатления фактов повседневной реальности. Напыщенную ложь фашизма неореализм опроверг правдивым изображением радостей и горестей простого человека» (*В. Божович*).

Программной картиной неореализма стал фильм **Роберто Росселлини «Рим — открытый город»** (1943—1945), посвящён-

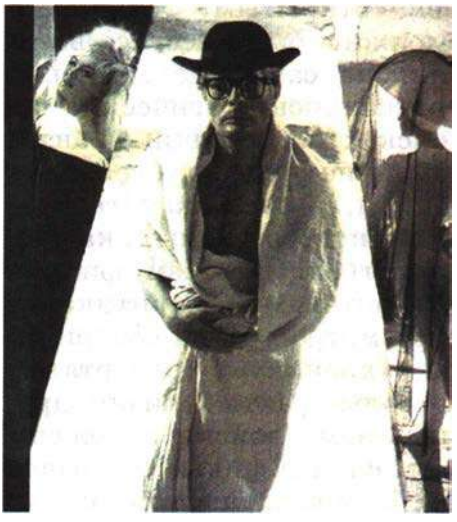
Кадр из фильма Р. Росселлини «Рим — открытый город». 1943—1945 гг.

ный героической деятельности национального Сопротивления. В 1943 г. Рим был объявлен «открытым» городом, в котором не должны были вестись военные действия. На самом деле именно здесь разворачивались трагические события. В поисках подпольщиков-антифашистов немецкие солдаты устраивали засады и облавы, в застенках гестапо жестоко пытали подозреваемых, каждому грозил расстрел. Реализм фильма был отмечен зрителями и критикой с первых же просмотров. Одни воспринимали его как «хронику», «репортаж», отразивший «голые факты» жизни, другие отмечали в нём «поиски художественного в документальном». В любом случае фильм открывал незамысловатую жизнь простых людей, учил здраво и без иллюзий смотреть в будущее, а главное — утверждал нравственные ценности, без которых невозможна и бессмысленна жизнь человека.

В 1950-х гг. в Италии начался бурный экономический подъём (так называемое «итальянское экономическое чудо»). Тематика неореализма стала утрачивать свою остроту, на первый план выдвинулись философские вопросы и актуальные нравственные проблемы. Основоположники неореализма не могли не почувствовать, что общество уже требует не только их освещения, но и иных художественных подходов. Кинорежиссёр и сценарист **Федерико Феллини**, творчество которого формировалось в недрах неореализма, одним из первых отозвался на новые веяния в искусстве. Он хорошо понимал, что простое следование жизненной правде больше ничего не сможет дать кинематографу, а потому так объяснял свой отход от этого направления:

> «Ложь развивает воображение. Если вы говорите правду, вы потом должны на ней стоять и, значит, никуда не двигаться. В творческом смысле правда — это тупик».

Картины Ф. Феллини — это искренний рассказ о жизни своей страны и себе самом. Каждый созданный им фильм по-своему автобиографичен, соткан из глубоко личных мотивов, в каждом он щедро распахивал свою душу, желая «помочь другим людям достичь взаимопонимания». Он писал: «Поскольку кино забрало всю мою жизнь, то, говоря о кино, я говорю о себе». Не с проповедью и критикой режиссёр обращался к своим современникам, а с искренней исповедью, которая удивительным образом превращалась в ценнейший и наглядный документ эпохи. Как показало время, его видение жизни было глубоко пророческим, проницательным и точным. В созданном им мире всё очевидно, просто и понятно и вместе с тем сложно и многомерно. Вот почему большинство фильмов Феллини воспринимаются как глубокие философские притчи.



Кадр из фильма Ф. Феллини «Сладкая жизнь». 1959 г.

Центром притяжения главных творческих исканий итальянского режиссёра всегда был и оставался человек. Одним из первых с экрана он показал, что жизнь простых людей отнюдь не застрахована от предательства, интриг и мелких страстей, а сытость и обеспеченность не всегда являются залогом личного счастья и самоутверждения в обществе. В его фильмах изнанкой жизни оказываются не задворки и трущобы «вечного города» Рима, а духовная опустошённость высшего общества, утратившего смысл жизни и не могущего разумно распорядиться благами современной цивилизации. Не случайно один из крупнейших теоретиков кино А. Базен (1918—1958) справедливо отмечал, что мир Феллини — «это драматургия поставленного под вопрос спасения души», что у него, как и у Ф. М. Достоевского, «события всегда служат совершенно случайными инструментами поисков души».

Одна из характерных особенностей творческого метода Феллини — гротесковое восприятие реальной жизни, оно удивительным образом переплетается с элементами фантазии, язвительной иронии, грусти и отчаяния. Вместе с тем оно всегда дарит человеку надежду на перемены к лучшему, веру в чудо, предупреждает о неизбежном вырождении мира, из которого уходят доброта, красота и правда.

> Феллини «не просто изображает окружающую действительность, но создаёт свой, особый мир, живущий по собственным законам. Здесь иное, чем в реальной жизни, пространство, иначе течёт время, возникает иное соотношение форм, пропорций и структур, предметы и лица приобретают новый смысл и значение, в обыденной жизни им не свойственные. Законы, по которым возникает, формируется и живёт мир, созданный воображением художника, суть законы его стиля» (*В. Божович*).

Критики отмечали, что содержание его фильмов поражает многообразием тематики и оригинальностью художественного решения. На языке кино Феллини показал возможность сопряжения разрозненных и не связанных между собой эпизодов с помощью особых выразительных средств. Крупнейшим новаторским открытием режиссёра стала возможность ассоциативного монтажа «реальных» событий и элементов внутреннего мира человека (воспоминаний, сновидений, желаний). Если раньше для этих целей использовались съёмки через светофильтры, создающие эффект туманности, то Феллини легко

Кадр из фильма Ф. Феллини «Дорога». 1954 г.

«перебрасывает» эпизоды из одной плоскости в другую: из мира субъективного — в реальный, из трагедии — в клоунаду, из юмора — в возвышенную патетику. Порой достаточно незначительного поворота камеры, чтобы получить необходимый «сдвиг реальности», причудливую игру отражений. Иногда один-единственный кадр или яркая жизненная деталь могут дать понять, почувствовать зрителю всю образную ткань картины. Эта техника, получившая в киноведении название «поток сознания», в значительной мере приблизилась к литературе (например, произведениям Дж. Джойса), открывшей такие возможности гораздо раньше, чем кинематограф.

Огромный интерес в творчестве Ф. Феллини представляют особые способы организации пространства и времени, которые он трансформирует согласно собственным, специфическим законам художественного видения. Всё в его картинах проникнуто мотивом движения, перемещения в пространстве, а потому их нередко называют «фильмами-путешествиями, странствиями». Извечное стремление человека к перемене мест у Феллини нередко предстаёт в метафорических формах, которые ассоциируются с поисками смысла жизни, переменами в судьбе. Порой эти дороги вовлекают человека в бессмысленный круговорот жизни, ведут в никуда, заводят в тупик, но они всегда манят его магической надеждой на лучшее будущее, обещают избавление от одиночества и неустроенности жизни.

Практически в каждой из своих картин Ф. Феллини использует мотив карнавала, в котором также можно увидеть метафору прекрасной и счастливой жизни. Режиссёр вовлекает героев своих фильмов — бродячих комедиантов, циркачей, клоунов, свободных и нищих художников — в удивительный мир фантастики и волшебства, чтобы в один прекрасный момент обнажить перед их взором порочность и безрадостность жизни. Вот почему нередко в этом карнавале жизни слышатся грустные и тревожно-щемящие ноты, так свойственные большинству картин Ф. Феллини.

Итальянское и мировое кино сегодня невозможно представить без лучших фильмов Ф. Феллини, обладателя пяти «Оскаров» и других многочисленных наград. Картины **«Дорога»** (1954), «Ночи Кабирии» (1957), «Сладкая жизнь» (1959), «$8^1/_2$» (1963), «Джульетта и духи» (1965), «Сатирикон» (1969), «Рим» (1972), «Амаркорд» (1974), «Казанова» (1976), «Репетиция оркестра» (1979), «И корабль плывёт» (1983), «Голос луны» (1991) давно уже стали хрестоматийными, «открытой книгой» для начинающих режиссёров. Каждый из этих фильмов легко узнаётся буквально с первых кадров, выявляя почерк великого мастера.

Афиша к фильму Ф. Феллини «Сладкая жизнь». 1959 г.

Кадр из фильма Ф. Феллини «$8^1/_2$». 1963 г.

Путь, пройденный кино в XX в., — это путь поисков и экспериментов, творческих взлётов и интересных находок многих талантливых режиссёров. Он не был прямолинейным и однородным: в каждой стране кинематограф развивался по-своему, сохраняя лучшие национальные традиции и совершенствуя художественные возможности. Во второй половине XX в. успешно развивалось киноискусство США, Франции, Швеции, Италии, Германии, Польши, Японии, Индии, Китая, Латинской Америки...

Своё достойное место в нём занимает и российский кинематограф, развивающий лучшие традиции отечественного кино, получивший всемирное признание. В последние годы создан целый ряд блестящих фильмов, свидетельствующих о прогрессивном развитии киноискусства. Значительно выросли его технические возможности. Сегодня трудно ответить на вопрос, каким будет кинематограф будущего, но ясно одно: этот вид искусства был и останется для зрителей одним из самых популярных и любимых.

Вопросы и задания для самоконтроля

Плакат к фильму «Броненосец “Потёмкин”»

1. Каковы важнейшие достижения отечественного кинематографа? Какой вклад в развитие киноискусства был сделан С. М. Эйзенштейном? Какие творческие задачи приходилось решать режиссёру? Почему фильм «Броненосец “Потёмкин”» был признан «лучшим фильмом всех времён и народов»?

2. Почему Ч. Чаплина называли «королём комедии»? В чём заключался комический эффект его актёрской игры? Как вы могли бы прокомментировать слова Чаплина об эволюции

своего героя: «Образ, который я играю, изменился, стал более трагичным. Он стал менее маской и более живым существом»?

3. Известный кинорежиссёр А. А. Тарковский писал о героях картин Ф. Феллини: «Сочетание в его фильмах обаятельного, зримого, чувственного мира простого человека и поэтического, тонкого, сложного мира художника делает его творчество уникальным и неповторимым». Какие художественные открытия в кинематографе принадлежат Ф. Феллини? В чём уникальность и неповторимость его творчества?

Творческая мастерская

1. Подготовьте презентацию о творческих открытиях С. М. Эйзенштейна. Каковы ваши впечатления от фильма «Броненосец “Потёмкин”» (или «Александр Невский», 1938; «Иван Грозный», 1944—1945)?

2. Посмотрите фильмы с участием Ч. Чаплина. Почему он считается признанным комиком немого кинематографа? Какой художественный образ ему удалось создать на экране? Нравится ли он вам? Попробуйте разработать сценарный план любительского видеофильма на тему «Чарли Чаплин — выдающийся комик мирового кинематографа». Наметьте основные объекты видеосъёмки, подготовьте соответствующую музыку, тексты, определите их последовательность. Дайте развёрнутые ответы на предложенные вопросы.

3. В чём выразилось участие Ф. Феллини в итальянском кино неореализма? Как он понимал новые задачи, стоящие перед кинематографом? Как были переосмыслены темы и мотивы неореализма в его творчестве? Покажите это на примерах произведений режиссёра. Посмотрите один из фильмов Ф. Феллини и напишите на него рецензию.

4. Создайте творческий портрет одного из режиссёров, представляющих национальный кинематограф (на примере творчества И. Бергмана, А. Вайды, А. Хичкока, А. Куросавы, Р. Капура и др.).

5. Познакомьтесь с творчеством режиссёров современного отечественного кино. О каких фильмах вы могли бы рассказать подробнее? Подберите фрагменты из наиболее понравившихся вам фильмов для демонстрации на уроке. Поясните свой выбор.

Кадр из фильма А. Тарковского «Андрей Рублёв». 1966 г.

Кадр из фильма А. Куросавы «Расёмон». 1950 г.

6. Используя справочную литературу, охарактеризуйте некоторые популярные жанры современного кино: *фэнтези*, *детектив*, *фильм ужасов*, *фильм-катастрофа*, *военный фильм*, *триллер*, *мелодрама*, *боевик*, или *фильм действия* (*экшн*), *вестерн*, *мюзикл*, *комедия*, *«мыльная опера»*. Приведите примеры фильмов, объяснив их жанровую принадлежность. Заполните предложенную таблицу-схему.

Название жанра	Определение	Название фильма	Режиссёр-постановщик

7. Каковы ваши предпочтения в современном кинематографе? Составьте десятку лучших фильмов и объясните свой выбор. Ваш самый любимый фильм (кинорежиссёр, актёр)?

Темы проектных исследований или презентаций

«Рождение отечественного кинематографа»; «Значение творчества С. М. Эйзенштейна»; «Художественные открытия С. М. Эйзенштейна»; «Рецензия на один из фильмов С. М. Эйзенштейна».

«Чарли Чаплин: путь к трону короля комедии»; «Как менялся образ Чарли?»; «Эпоха звукового кино и Ч. Чаплин»; «Единство комического и трагического в произведениях Ч. Чаплина»; «В чём тайны смеха Ч. Чаплина?»; «Традиции Ч. Чаплина в современном кинематографе».

«Шедевры итальянского неореализма»; «Великие мастера итальянского неореализма»; «Творчество Ф. Феллини и его связь с неореализмом»; «Мир Ф. Феллини — мир открытых возможностей для человека»; «Способы организации пространства и времени в произведениях Ф. Феллини»; «Автобиографичность в творчестве Ф. Феллини»; «Особенности творческого метода Ф. Феллини»; «Искусство монтажа в произведениях Ф. Феллини»; «Искусство актёрской игры в фильмах Ф. Феллини (Д. Мазина, М. Мастроянни)»; «“Карнавал жизни” как художественная метафора режиссёра Ф. Феллини»; «Мотив дороги (рока и судьбы, детства, творчества, одиночества человека, моря — по выбору) в картинах Ф. Феллини».

«Мой любимый отечественный фильм (кинорежиссёр, актёр)».

Книги для дополнительного чтения

Аксёнов И. А. Сергей Эйзенштейн: Портрет художника. М., 1991.
Базен А. Что такое кино? М., 1972.
Бачелис Т. И. Феллини. М., 1986.

Божович В. Современные западные режиссёры. М., 1972.
Бондаренко Е. А. Путешествие в мир кино. М., 2003.
Долгов К. К., Долгов К. М. Федерико Феллини. Ингмар Бергман: Фильмы. Философия творчества. М., 1995.
Зоркая Н. М. На рубеже столетий. М., 1972.
Зоркая Н. М. Портреты. М., 1980.
Клиентов А. Е. Пять встреч с музой кино. М., 2001.
Садуль Ж. История киноискусства. М., 1957.
Смелкова З. С. Потайной фонарь: Беседы об азбуке киноискусства. М., 1971.
Феллини Ф., Чандлер Ш. Я вспоминаю... М., 2002.
Феллини о Феллини. М., 1989.
Чаплин Ч. Моя биография. М., 2000.
Шальнева Е. Федерико Феллини: История жизни. М., 1999.
Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М., 1976.
Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974.
Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. М., 1997.

Интернет-ресурсы

С. М. Эйзенштейн. Броненосец Потёмкин — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.eisenstein.ru; http://www.russkoekino.ru/publ/publ-0049.shtml
Документальный фильм «С. Эйзенштейн: уроки монтажа» — http://www.youtube.com/watch?v=homXLV21_uM
Автобиография С. Эйзенштейна — http://www.youtube.com/watch?v=Bhh_kgGNngE
Ч. С. Чаплин — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://chaplin.webteka.com/; http://chaplin.rudyyoungblood.ru/; http://www.mirobretshikh.narod.ru/ot/charlie_chaplin.htm; http://www.c-cafe.ru/days/bio/19/chaplin.php; http://www.imdb.com/name/nm0000122/
Ф. Феллини — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.imdb.com/name/nm0000019/; http://www.federicofellini.it/; http://oldcinema. 110mb.com/fell.htm; http://www.federico-fellini.ru/

Глава 28 Музыкальное искусство России XX века

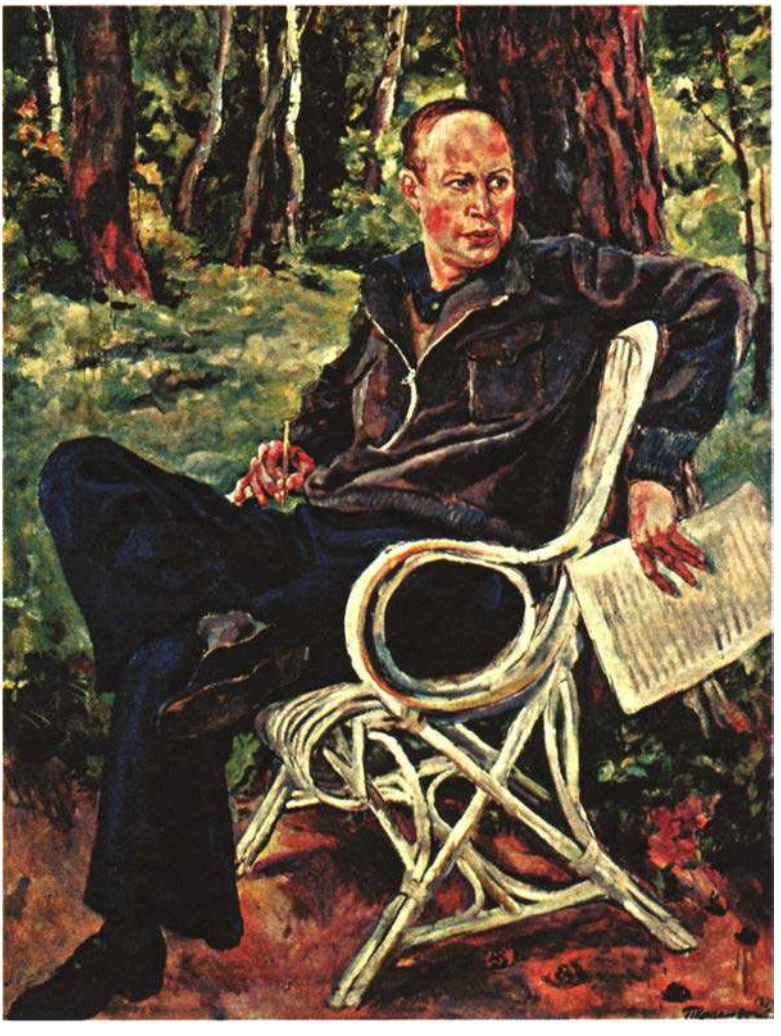
Российская музыка XX в., успешно развивавшая традиции зарубежных и отечественных композиторов, в то же время пролагала новые пути и осуществляла смелые эксперименты. Несмотря на революционные потрясения и социальные катаклизмы Новейшего времени, в ней органично соединялись различные стили и направления, представленные творчеством талантливых композиторов-классиков. Многие произведения С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова принадлежат к шедеврам мировой музыкальной культуры. Не менее значительны достижения композиторов русского авангарда (А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова, С. А. Губайдулиной), имеющие непреходящее значение и привлекающие внимание слушателей во многих странах мира.

28.1. Музыкальный мир С. С. Прокофьева

В 1937 г. известный композитор **Сергей Сергеевич Прокофьев** (1891—1953) занёс эти слова в свою записную книжку:

> «Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьёзной музыкой и вопросительно ждут. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту: если вы оттолкнёте эти толпы, они уйдут... если же вы их удержите, то получится такая аудитория, какой не было нигде и ни в какие времена...»

Действительно, советская эпоха выдвинула перед композиторами вполне определённые задачи. Творчество, ориентированное на широкие массы слушателей, должно было отвечать духу своего времени. Несмотря на явно выраженное стремление совместить творчество с идеологией советского государства, С. С. Прокофьев, лауреат шести (!) Сталинских премий, всегда



П. П. Кончаловский. Портрет С. С. Прокофьева. 1934 г. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Сцена из балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

оставался самим собой, человеком твёрдого и независимого характера.

Его творческий путь в музыке начинался так: заканчивая в 1914 г. Петербургскую консерваторию, он решил сыграть перед экзаменационной комиссией свой собственный Первый концерт. Музыка захватила слушателей, и Прокофьев получил диплом с отличием и премию имени А. Г. Рубинштейна (великолепный рояль в подарок). Он никогда никому не подражал, хотя у него были свои любимые композиторы и учителя. Нисколько, например, не смутило Прокофьева то, как плохо был воспринят слушателями его Второй фортепианный концерт.

Восемь опер, семь балетов, семь симфоний и семь концертов, большое количество камерных, фортепианных и вокальных произведений, музыка к кинофильмам — таков путь С. С. Прокофьева в музыке.

Одним из шедевров композитора стал балет **«Ромео и Джульетта»** (1936). Трагедия Шекспира в балете?.. Не слишком ли смелое решение? Идея создания балета многим показалась обречённой на неудачу, но Прокофьев был уже всецело во власти Шекспира: безудержная фантазия рождала первые музыкальные темы; обсуждались детали сценария и драматургия будущего произведения. Когда всё было готово, то вместо общепринятых сольных танцев, дуэтов, трио, адажио и вальсов в партитуре значились непривычные для слуха названия: «Ромео», «Приказ герцога», «Джульетта-девочка», «Тибальд бьётся с Меркуцио», «Ромео и Джульетта перед разлукой»... Но как танцевать это? Всё было неожиданно и непривычно. Далеко не сразу было принято решение ставить спектакль. Композитор наотрез отказывался переделывать что-либо.

Премьера состоялась в Ленинграде в 1940 г. в знаменитом Кировском (сейчас Мариинском) театре. Главную партию в спектакле исполняла несравненная Г. С. Уланова. Музыка очень точно передавала драматизм происходящих событий, чувства и переживания героев. Вдохновенный и поэтичный образ юной Джульетты потряс публику до слёз. Вот она, вся покорность и послушание, танцует на балу с Парисом, будущим женихом. Трогательно-лирична и нежна Джульетта в любовных сценах... Мелодии льются неспешно и плавно, они как будто светятся, дышат... Вот она решается выпить смертельный напиток... Скорбные предчувствия, страх и неугасимая любовь придают Джульетте силы совершить этот роковой шаг.

Прекрасны были и массовые сцены балета. В них автор сумел передать шумную энергию весёлой уличной толпы, чопор-

ность в танцах знати на балу у Капулетти, изящество чуть замедленного танца девушек с лилиями у постели заснувшей Джульетты. Через жест, мимику, походку и манеру двигаться композитор блестяще передал суть характеров каждого из героев. Балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» до сих пор остаётся в репертуаре многих театров мира.

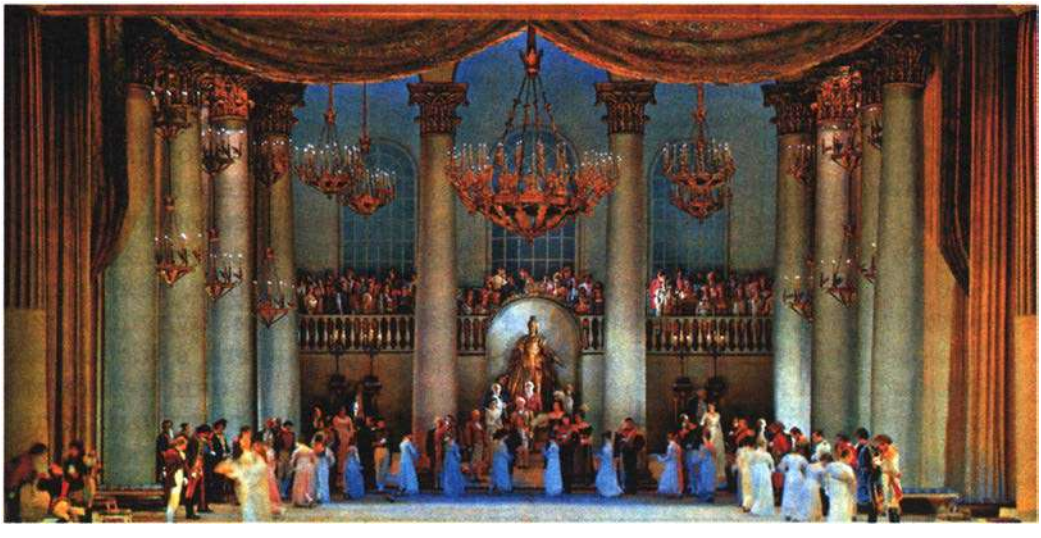
Среди оперных произведений композитора следует выделить оперу **«Война и мир»**, над которой он работал больше, чем над каким-либо другим произведением. На протяжении нескольких лет (с 1943 по 1952 г.) он вновь и вновь возвращался к ней, вносил коррективы в драматургию, дописывал, изменял или исключал эпизоды. Невероятной казалась сама задача соотнесения оперы с литературным первоисточником. Более того, по замыслу автора, в ней должен был звучать... подлинный текст романа Л. Н. Толстого...

Первая редакция спектакля была рассчитана на два вечера, но впоследствии опера приобрела привычные жанровые рамки оперных спектаклей. Более шестидесяти (!) персонажей, не считая массовки — гостей на балу, солдат, крестьян и партизан...

Лучшие картины оперы — это первый бал Наташи Ростовой, в котором звучит удивительный по красоте вальс, передающий наивное очарование и изящную грацию юной девушки; это сцены в Отрадном и встреча Наташи со смертельно раненным Андреем Болконским в Мытищах.

Прокофьев уделял большое внимание народным и героическим темам в опере, особенно образу народного полководца М. И. Кутузова. Его замечательная ария «Бесподобный народ!», напоминающая распевы народных песен, придавала действию эпический размах и величие.

Заметное место в творчестве Прокофьева занимает музыка к кинофильмам, например С. М. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1942—1945).



Сцена из оперы С. С. Прокофьева «Война и мир»

28.2. Творческие искания Д. Д. Шостаковича

Д. Д. Шостакович. Фото

Среди композиторов советской эпохи творчество **Дмитрия Дмитриевича Шостаковича** (1906—1975) во многом определяет классическое направление в русской музыке XX в. Написанная девятнадцатилетним выпускником Ленинградской консерватории Первая симфония (1926) поразила слушателей оптимизмом и свежестью звучания. Она сразу же вошла в репертуар отечественных и зарубежных оркестров.

За полувековой период творчества к Первой симфонии прибавятся ещё четырнадцать. Шостакович создавал произведения почти во всех музыкальных жанрах: пятнадцать квартетов, две оперы («Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда»), три балета («Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей»), шесть инструментальных концертов, циклы романсов, сборники фортепианных прелюдий и фуг, кантаты, оратория («Песнь о лесах»), музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям.

Большую известность композитору принесла постановка **оперы «Нос»** (1927—1928) по повести Н. В. Гоголя. В музыке перед изумлённой публикой разворачивалось «невероятное происшествие» с носом майора Ковалёва. Сатирический строй гоголевской повести, казалось, подсказывал композитору новый путь, в корне ломавший традиции оперного искусства. Всё в ней было на грани шаржа и гротеска, всё поворачивалось вспять, выворачивалось наизнанку. Вместо привычного пения слышалась судорожная скороговорка, нестройный ансамбль из восьми дворников перебивал и не слышал друг друга. В фантастическое действие оказались втянутыми полицейские, цирюльник, персидский принц, бублики и зонтики... Весёлые канканы сменяли галопы и польки. Возбуждённо сопел хор зевак.

Несмотря на то что опера воспроизводила события гоголевской России XIX в., в ней легко угадывалась сатира на мещанский быт советского времени. Премьера состоялась в январе 1930 г. Кинорежиссёр Г. М. Козинцев (1905—1973) отмечал:

> «Под залихватские галопы и ухарские польки вертелись, крутились декорации В. Дмитриева: гоголевская фантасмагория стала звуком и цветом... Бушевал гоголевский гротеск: что здесь было фарсом, что пророчеством?
> Невероятные оркестровые сочетания, тексты, немыслимые для пения... непривычные ритмы... освоение всего того, что прежде казалось антипоэтичным, антимузыкальным, вульгарным, а было на деле живой интонацией, пародией — борьбой с условностью... Это был очень весёлый спектакль».

Опера «Нос» выдержала шестнадцать представлений за два года, после чего надолго исчезла со сцены.

Т. Т. Салахов. Портрет Дмитрия Шостаковича. 1974—1976 гг. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Совсем иначе сложилась судьба второй оперы Шостаковича **«Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»**, 1930—1932) по одноимённой повести Н. С. Лескова. Но теперь это была уже не пародия на оперу, а высокая трагедия с множеством гротесковых и сатирических сцен. Главная героиня, Катерина Измайлова, пройдя через труднейшие испытания, бросала вызов окружающей жизни.

Опера была тепло принята публикой, но в январе 1936 г. газета «Правда» опубликовала анонимную статью «Сумбур вместо музыки», в которой против композитора выдвигались обвинения в «крайнем формализме», «грубом натурализме» и «мелодическом убожестве». Спустя несколько дней появилась вторая заказная статья «Балетная фальшь», направленная против музыки к балету «Светлый ручей». На этот раз Шостаковичу вменяли в вину «кукольное изображение жизни» и «формалистический подход к фольклору». Оперу и балет незамедлительно сняли с репертуара. Против композитора развернули беспрецедентную травлю. У него надолго была отнята возможность сочинять то, что он хотел. Немногие тогда посмели протянуть руку помощи опальному композитору. Среди них была А. А. Ахматова, посвятившая ему эти строки стихотворения «Музыка»:

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах её края гранятся,
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.

Когда последний друг отвёл глаза,
Она была со мной в моей могиле.
И пела, словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили.

В конце 1930-х гг. Шостакович обратился к инструментальной и симфонической музыке. Одним из крупнейших произведений этого времени стала **Пятая симфония** (1937), которую многие назвали «оптимистической трагедией» композитора. Это была симфония-монолог, искренне рассказывавшая о трудных поисках жизненного пути. В ней часто звучали монологи солирующих инструментов: флейты, скрипки, арфы и челесты. Произведение было единодушно признано одной из вершин русского и мирового симфонизма.

Всемирную известность Шостаковичу принесла знаменитая **Седьмая («Ленинградская») симфония**, впервые исполненная в осаждённом Ленинграде.

Солдат, покупающий билет в Большой зал филармонии на исполнение Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Д. Шостаковича в Москве в 1942 г.

Большой интерес представляет камерная и вокальная музыка Шостаковича. По мастерству и выразительности его струнные квартеты не уступали лучшим симфониям. В вокальных циклах он обращался к поэтическому творчеству Микеланджело, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Ахматовой, А. А. Блока, М. И. Цветаевой, Саши Чёрного, японских, испанских и французских поэтов.

Особое место в творчестве композитора занимала музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям. Ещё в послереволюционном Петрограде Шостакович работал тапёром в маленьких кинозалах, импровизируя на фортепиано во время демонстрации немых кинолент. Когда с 1928 г. начинается эра киномузыки, он с удовольствием приходит в кинематограф, где создаёт ряд блестящих музыкальных произведений к фильмам: «Трилогия о Максиме», «Иван Мичурин», «Встреча на Эльбе», «Молодая гвардия», «Падение Берлина», «Овод», «Гамлет», «Король Лир». Песня из кинофильма «Встречный» («Нас утро встречает прохладой...») сразу же полюбилась слушателям. После Великой Отечественной войны она была принята в качестве официального гимна ООН. Музыку для кино Шостакович никогда не рассматривал как украшение фильма. Напротив, она была важнейшим средством раскрытия внутреннего смысла экранного действия.

28.3. Музыкальный авангард А. Г. Шнитке

Заметным явлением отечественной музыкальной культуры стал *музыкальный авангард*, возникший на рубеже 1960—1970-х гг. Его талантливыми представителями являются А. Г. Шнитке (1934—1998), С. А. Губайдулина (р. 1931), Э. В. Денисов (1929—1996). Творчество каждого из них — это новаторский поиск, смелость и оригинальность в решении музыкальных тем, эмоциональность исполнительской манеры.

Альфред Гарриевич Шнитке — крупнейший композитор XX в., яркий представитель русского музыкального авангарда, в полной мере доказавший универсальность мировой культуры. Творчеству Шнитке всегда были присущи ярко выраженная философская направленность, обращение к важнейшим духовным проблемам человечества, масштабность мышления и яркая эмоциональная выразительность. Его музыка предлагала слушателям задуматься о смысле жизни и преодолении смерти, об извеч-

А. Шнитке. Фото

ном противостоянии добра и зла, силе человеческого страдания и веры. В его сочинениях всегда угадывался человек с его чутким и обострённым отношением к миру, к его прошлому и настоящему.

Каждое произведение композитора являлось отражением глубокого внутреннего убеждения, выраженного в этих словах, полных гуманистического смысла:

> «Для меня нет ощущения фатальности зла даже в самой страшной ситуации. Его нет, потому что остаётся неизменной всегда проявляющаяся в человеке некая добрая суть».

Пожалуй, ни один композитор не осуществлял в своей практике такой грандиозный эксперимент с прошлым, какой проводил Шнитке. Обладая уникальной способностью мыслить категориями далёкого прошлого и одновременно опережая время, он заглядывал в будущее. В произведениях он смело соединял классические традиции и современную композиторскую технику. Не случайно он говорил, что «музыка — это подслушанные крики времени» и что на самом деле он музыку не пишет, а только «улавливает» «чужие» мелодии и интонации.

А. Г. Шнитке принадлежит заслуга в создании универсального композиторского метода *полистилистики* — соединения в одном произведении элементов разных стилей. «Игра» чужими стилями, цитирование, коллаж, намёк становятся основой художественной концепции большинства его сочинений. Композитор смело вводит в свои произведения элементы чужой музыки (например, В. А. Моцарта, Э. Грига, духовных песнопений, маршей И. О. Дунаевского). Всё это придаёт его произведениям интернациональный характер, делает музыку доступной и понятной слушателям различных стран и континентов.

> «Вообще, самое замечательное в Шнитке — это всеобъемлющий, всеохватывающий гений. Шнитке использует всё, что было выдумано до него, использует как палитру, как краски» (*М. Л. Ростропович*).

Так, в **Первой симфонии** (1972) дана широчайшая панорама музыки многих стилей, жанров и направлений. В одном произведении представлена музыка классическая, авангардная, древние хоралы, вальсы, польки, марши, песни, гитарные наигрыши и джаз.

Шнитке успешно работал почти во всех традиционных жанрах — от опер и симфоний до музыки к кинофильмам. Каталог его произведений включает более 70 наименований. Среди них есть оперы, музыка к балетам, симфонии, концерты для солирующих инструментов с оркестром, вокальные и хоровые сочинения. Особое место в его творчестве занимает **духовная музыка**, в которой он использует традиции различных христианских

А. Шнитке (справа) и альтист Ю. Тканов. 1992 г.

конфессий. Шнитке является автором музыки к десяткам игровых, документальных и мультипликационных фильмов, созданных известными режиссёрами, а также музыки к драматическим спектаклям для МХАТ и Театра на Таганке в Москве.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что, на ваш взгляд, отличает музыку С. С. Прокофьева? В каких жанрах им созданы выдающиеся произведения? Что вам известно об истории создания и постановках балета «Ромео и Джульетта» и оперы «Война и мир»? В какой мере созданная им музыка раскрывает художественный мир литературных шедевров?

2. Какой вклад в развитие музыкальной культуры XX в. внёс Д. Д. Шостакович? Какие из его произведений вам особенно близки и интересны? Почему? Что вам известно о творческой судьбе отдельных произведений композитора?

3. Какие художественные открытия в мире музыкальной культуры XX в. принадлежат А. Г. Шнитке?

Творческая мастерская

1. Большой интерес представляет *бардовская* и *авторская* песня. Это особый музыкально-поэтический жанр городского фольклора, рассчитанный на непосредственное общение слушателей с автором. Познакомьтесь с творчеством её известных исполнителей: А. А. Галича, Б. Ш. Окуджавы, В. С. Высоцкого, А. М. Городницкого, Н. Н. Матвеевой, В. А. Долиной, Ю. Ч. Кима. Как вы думаете, что важнее в авторской песне — слова или музыка? Почему в ней можно услышать живой отклик на проблемы, волнующие человека?

2. Подготовьте видеорепортаж об исполнителях авторской песни. Что особенно характерно для их творчества?

3. Посмотрите один из фильмов, музыку для которого написал А. Г. Шнитке («Восхождение», реж. Л. Е. Шепитько; «Комиссар», реж. А. Я. Аскольдов; «Мёртвые души», «Маленькие трагедии», «Экипаж», реж. А. Н. Митта; «Агония», реж. Э. Г. Климов). Какую художественную роль выполняет музыка в этих кинофильмах?

Ю. Визбор

Б. Окуджава

В. Высоцкий

Темы проектных исследований или презентаций

«Театральность балетной музыки С. С. Прокофьева»; «Музыкальные портреты героев балетной музыки С. С. Прокофьева»; «Тема любви и её развитие в музыке балета “Ромео и Джульетта” С. С. Прокофьева»; «С. С. Прокофьев и С. М. Эйзенштейн»; «Зримая образность музыки С. С. Прокофьева»; «С. С. Прокофьев и культура Серебряного века»; «Вокальный цикл С. С. Прокофьева на стихи А. А. Ахматовой».

«Д. Д. Шостакович: жизнь, судьба, творчество»; «Многогранность творческого дарования Д. Д. Шостаковича»; «Жанровый диапазон творчества Д. Д. Шостаковича»; «Седьмая («Ленинградская») симфония Д. Д. Шостаковича — музыка борьбы и победы»; «История создания Седьмой симфонии»; «Особенности симфонического творчества Д. Д. Шостаковича»; «Новаторство и традиции в творчестве Д. Д. Шостаковича»; «Пушкинская тема в творчестве Д. Д. Шостаковича».

«Композиторы музыкального авангарда»; «Новые духовные горизонты в творчестве А. Г. Шнитке»; «Радикальное обновление музыкального языка в творчестве А. Г. Шнитке»; «Творчество А. Г. Шнитке и проблема сохранения духовного начала в человеке»; «Традиции и новаторство в творчестве А. Г. Шнитке».

«Феномен бардовской песни».

Книги для дополнительного чтения

Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX в. Л., 1968.

Бардовская песня: комментированный сборник песен современных авторов / авт.-сост. Н. Е. Кутейникова. М., 1993.

Бэлза И. Ф. О музыкантах XX века. М., 1979.

Великович Э. И. Великие музыкальные имена. СПб., 2002.

Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.

Лукьянова Н. В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. М., 1980.

Майер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998.

Михеева Л. В. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М., 1997.

Морозов С. А. Сергей Прокофьев. М., 1967. (ЖЗЛ).

Нейгауз Г. Г. Дмитрий Шостакович. М., 1967.

Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.

Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. М., 1991.

Розинер Ф. Я. Токката жизни: С. Прокофьев. М., 1978.

Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев. М., 1981.

Сергей Сергеевич Прокофьев: книга для школьников / сост. О. О. Очаковская. М., 1990.

Третьякова Л. С. Дмитрий Шостакович. М., 1976.

Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М., 1990.

Шостакович Д. Д. О времени и о себе. М., 1980.

Интернет-ресурсы

С. С. Прокофьев — http:/ru.wikipedia.org/wiki/; http://www.sprkfv.net/; http://prokofiev-centr.org.ua/index.php?lang=ru/

Д. Д. Шостакович — http://www.shostakovich.ru/; http:/ru.wikipedia.org/wiki/; http://video.mail.ru/mail/tarasovagalinali/583/816.html

А. Г. Шнитке — http://shnitke.ru/; http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://vk.com/video_ext.php?oid=-319868&id=l44522556&hash=2al7clacc9334fa1&hd=1

Документальный фильм «Портрет с друзьями» — http://video.yandex.ru/; http://dishulgin.narod.ru/shnitkesoch.html/; http://www.classicalconnect.com/#/browse/composer/Alfred_Schnittke/play

Глава 29 Стилистическое многообразие западноевропейской музыки

Какими только эпитетами не награждали музыку XX столетия! «Модернистская», «буржуазная», «элитарная», «революционная», «большевистско-пропагандистская», «джазовая», «авангардистская», «попсовая»... Разобраться в этом калейдоскопе направлений непросто, поэтому обратимся лишь к самым значительным, ярким именам и явлениям музыкальной культуры XX в., определившим её общий характер и основные пути развития.

Частая смена художественных направлений, течений и стилей, ставшая характерной приметой музыки Новейшего времени, открыла безграничные возможности для слушателей. Различные её пласты (от элитарной, серьёзной музыки до джаза, рок- и поп-музыки) сегодня способны удовлетворить самые изысканные и самые непритязательные вкусы.

В значительной мере раздвинулись границы и рамки музыкального искусства, которое теперь стало носить поистине интернациональный характер. В музыку Европы смело врывались африканские и латиноамериканские ритмы, а в музыку Востока проникали европейские интонации.

Прислушиваясь к «шуму времени» (*О. Э. Мандельштам*), музыка чётко фиксировала все социальные потрясения и катаклизмы XX столетия. Вместе с тем, выдвигая новые музыкальные принципы, XX век с трудом преодолевал романтические тенденции, вновь и вновь искал опору в традициях старинной музыки барокко и классицизма. Выдвинутый русским композитором И. Ф. Стравинским (1882—1971) лозунг «Назад к Баху!» лишний раз подтверждал прочность классических традиций в музыке. Но время смелых поисков и экспериментов уже диктовало новые пути развития музыкальной культуры.

Публика, привыкшая к музыке приятной, услаждающей слух, особенно не жаловала новаторов своим вниманием. Однако музыка, ещё совсем недавно казавшаяся грубой и бессмысленной, зачастую попадала в разряд классической. История музыкальной культуры XX в. знает немало подобных примеров.

Что же, в сущности, изменилось в музыке XX столетия? Прежде всего иными стали принципы музыкального мышления. П. Булез (р. 1925), один из самых ярких французских композиторов Новейшего времени, отмечал:

> «Мы идём к неизведанному. Но первое, что надо иметь в виду: развитие идёт через прогресс музыкального материала — через новые технологии, новый материал для звукоизвлечения. Можно говорить по аналогии: в архитектуре новые материалы — металл, стекло, бетон — позволили в своё время

реализовать новые строительные идеи; из дерева и камня нельзя построить дом в 100 этажей. Похоже и в музыке: мы открыли новый звук, и композитор должен заново выстроить своё мышление».

29.1. Искусство джаза и его истоки*

XX век, век электричества и атомной энергии, с полным правом можно назвать и веком *джаза*. Этот важнейший пласт музыкальной культуры вобрал в себя европейские традиции и негритянскую народную музыку, вывезенную рабами-невольниками на Американский континент. Здесь ей суждено было дать совершенно неожиданные ростки, сформировавшие своеобразное, единственное в своём роде искусство. Одновременно джаз положил начало развитию современной популярной и развлекательной музыки. Начиная с XVI в. музыка, песни и танцы народов Африки, отмеченные редкой и оригинальной красотой, стали проникать в Северную Америку. До середины XIX в. эта музыка вообще не рассматривалась как искусство. Лишь после Первой мировой войны началось её победное шествие по городам Америки и Европы.

Чтобы понять суть искусства джаза, обратимся к его глубинным истокам — африканской народной музыке. Какие характерные черты ей присущи? Главное — это сложный ритм, создаваемый игрой на барабанах и других ударно-шумовых инструментах: всякого рода погремушках, колокольчиках, кастаньетах, колотушках, палках... Слуху европейца порой трудно уловить особенности строения и тончайшие вариации такой музыки. Кажущиеся «беспорядочный шум» и «невыносимое однообразие» подчиняются определённым законам, главным из которых является *полиритмия* — одновременное сочетание двух или более различных ритмов.

Среди трёх или четырёх участников ансамбля есть ведущий исполнитель на барабане. Он выбирает определённый ритм, а другие (иногда в течение нескольких часов подряд) варьируют заданный ритм, противопоставляя ему свой ритмический рисунок. Задача каждого из исполнителей сводится к тому, чтобы не допустить повторов и совпадений в звучании инструментов и голосов вокальной группы. Хлопки в ладоши всех присутствующих вливаются в возникающий диссонанс. Таким образом, при исполнении африканской музыки нет разделения на актёров и слушателей: обычно все участвуют в этом процессе.

Европейская и африканская народная музыка с её ритмической чёткостью и коллективной импровизацией составляют основу американской джазовой музыки. Если раньше композитор записывал музыку на бумаге, а музыканты стремились к точному её воспроизведению, то для джазовой композиции выбирается определённая изначальная тема. Такой темой может служить популярная песенка или блюз, которые в процессе игры обрастают новыми вариациями, имеющими довольно мало сходства с ори-

Дж. Гершвин. Фото

гиналом. Основу джазовых композиций составляют *спиричуэлс*, *блюзы* и *регтайм*.

Трогательно-проникновенные религиозные напевы спиричуэлс стали известны лишь к концу XIX в., когда во время научной экспедиции, изучавшей быт чернокожих рабов на Юге США, были записаны народные песни, удивительно мелодичные и одухотворённые. Через некоторое время эти песни впервые прозвучали в эстрадных концертах и имели сенсационный успех. Содержание спиричуэлс связано с библейскими сюжетами и образами. В текстах духовных песнопений чаще всего обращались к Богу и пророкам, но нередко в них включали рассказы о нелёгкой повседневной жизни. Многие известные композиторы использовали традиции спиричуэлс при создании своих произведений. Замечательное воплощение они нашли в творчестве американского композитора **Джорджа Гершвина** (1898—1937), не случайно названного «королём джаза».

Основу многих джазовых композиций составляет блюз, сложившийся в 1910—1920-е гг. Классический блюз представляет собой грустную песню, исполняемую в сопровождении музыкальных инструментов (первоначально одним-двумя певцами под аккомпанемент гитары, губной гармошки или банджо — струнного щипкового инструмента). Большое значение в блюзе имеет поэтический текст, посвящённый теме страдания или несчастной любви человека, затерянного в равнодушном и несправедливом мире. Блюзовые «сцены» обычно разворачиваются на фоне хлопковых полей, болот, рабочих лагерей или тюрем.

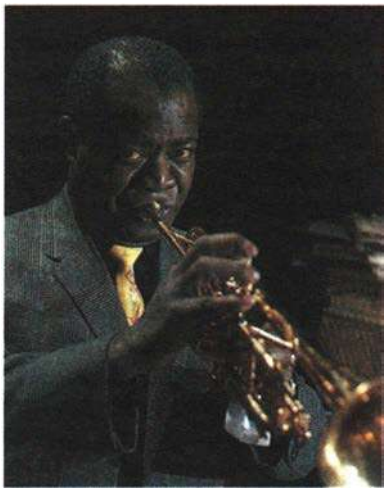
Эта музыкальная форма состоит из трёх строчек: первая повторяется дважды, а третья содержит логический вывод из предыдущих. Приведём в качестве примера такой блюз:

Моя крошка убежала от меня с Биллом в Луизиану.
(*Утверждение*)

О да, она смылась от меня с этим Биллом.
(*Вариация первого предложения*)

Ну и чёрт с ней, найду себе другую крошку.
(*Логический вывод*)

В 1930-е гг. на основе городского блюза возникает музыкальное направление ритм-энд-блюз (англ. rhythm and blues). Сохранив характерные особенности блюза, ритм-энд-блюз стал более развлекательным и танцевальным. В нём широко использовались новейшие достижения техники: электромузыкальные инструменты, усилители звука и микрофоны. Впоследствии он оказал огромное влияние на многие течения рок-музыки. Блюзовые



Л. Армстронг

мелодии нашли воплощение в сочинениях многих композиторов: М. Равеля (соната для скрипки и фортепиано, так называемая «блюзовая соната»), Дж. Гершвина («Рапсодия в блюзовых тонах»), Э. Вилла-Лобоса («Бразильские бахианы»).

На пороге XX в. родился регтайм, в дальнейшем пробивший себе путь на эстрадные площадки. Это была развлекательная танцевальная музыка, предназначенная для исполнения на фортепиано. Она сочинялась автором и не предусматривала импровизации. Игра на фортепиано стала самым популярным развлечением американцев: от светских дам до конторских служащих, от жителей западных ранчо до обитателей тесных городских районов.

Спустя некоторое время мотивы и ритмы регтайма зазвучали в сопровождении духовых оркестров, особенно любимых в Америке. Классический регтайм очень прост, он восходит к бытовой американской музыке конца XIX в., главным образом к маршу для духовых оркестров, к польке, кадрили... Его простонародное звучание, ироническая и комедийная направленность использовались в джазовой музыке.

Популярные мелодии регтайма получили дальнейшее развитие в творчестве К. Дебюсси («Детский уголок»), М. Равеля (опера «Дитя и волшебство»), И. Ф. Стравинского («Регтайм» и «История солдата»).

В настоящее время джаз включает огромное количество стилей и направлений. Например: *новоорлеанский* (с коллективной импровизацией духовых инструментов на фоне аккомпанемента ритмогруппы — *диксиленда*), *чикагский* (характеризуется сольной импровизацией после коллективного исполнения основной мелодии). В этом стиле особенно прославился трубач **Луи Армстронг** (1900—1971). Вместе с джазовой певицей **Эллой Фицджералд** (1918—1996) он исполнил джазовую версию оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс». К началу 1930-х гг. появился стиль *свинг* (англ. swing — качели); с ним связано исполнение джазовых композиций большими оркестрами — *биг-бэндами*, количество участников в которых колеблется от 10 до 17. Особую известность получили оркестры кларнетиста Бени Гудмена (1909—1986), Гленна Миллера (1904—1944) и Дюка Эллингтона (1899—1974).

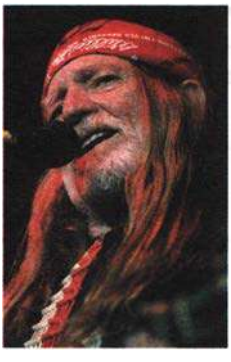
Э. Фицджералд

Оркестр Д. Эллингтона

В 1940-е гг. сформировалось новое направление — *бибоп* (англ. be bop — звукоподражание), которое своеобразно использовало классические джазовые темы. В 1950—1960-е гг. «горячий», эмоциональный стиль бибоп сменили спокойный и уравновешенный стиль *кул* (англ. cool — холодный) и *модальный джаз* (англ. modale — лад), в котором импровизация строилась на ладовых принципах азиатской музыки.

Выдающиеся достижения в области джаза оказали серьёзное влияние на развитие музыкальной культуры в целом. Заметным явлением стала музыка в стиле *кантри*, восходящая к сельскому фольклору США. Этот уникальный жанр развился на основе англо-ирландских народных песен, которые более двухсот лет назад были привезены колонистами в Америку. В 1920-е гг. музыка в стиле кантри приобрела известность и популярность. Для неё характерны простота и естественность, откровенное обращение к чувствам человека. Не случайно песни кантри называют «песнями души».

Народные песни в стиле кантри первоначально исполнялись без всякого музыкального аккомпанемента, одним певцом, в высоком тембре звучания и в нос. Позднее такое пение стали сопровождать скрипка и цимбалы (многострунный ударный инструмент), а затем банджо.



Б. Нельсон — исполнитель песен в стиле кантри

В 1930-е гг. на исполнение в стиле кантри оказала большое влияние музыка *вестерн*, созданная охотниками, ковбоями и шахтёрами. В ней прославлялась дикая, первозданная природа, а главным героем стал мужественный и находчивый ковбой. К началу 1960-х гг. музыка кантри пользовалась неизменным успехом. Конечно, во многом изменился её характер, добавились и новые музыкальные инструменты: струнные, духовые, ритм-гитара, гавайская гитара. Изменился и характер её исполнения. По цимбалам ударяли молоточком, защипывая пальцами струны и извлекая более мягкий звук. Прочно утвердился и сте-

реотип исполнителя песен стиля вестерн — «парня с холмов» (хиллбилли), простого деревенского парня с недельной щетиной на щеках, с соломинками в волосах, в сатиновой рубашке без воротничка, в никогда не глаженных брюках, висящих на одной подтяжке.

Интерес к народной музыке в стиле кантри не ослабевает и в настоящее время. Стало хорошей традицией устраивать песенные конкурсы и фестивали не только в США, но и в других странах мира, в том числе и у нас в России.

29.2. Рок- и поп-музыка

Музыкальную культуру XX в. невозможно представить без достижений рок- и поп-музыки.

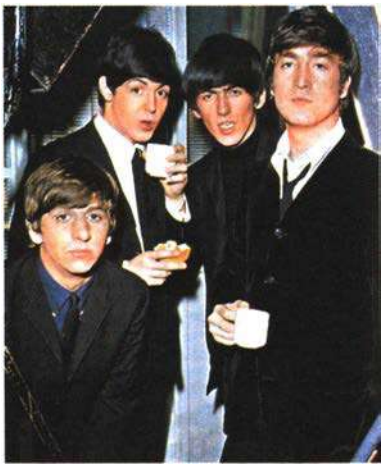
На рубеже 1950—1960-х гг. в Великобритании и США сформировалась *рок-музыка*, возникшая на основе джазовых импровизаций: ритм-энд-блюзов и музыки кантри. Для неё характерно повышенное внимание не столько к самому произведению, сколько к его исполнительской подаче. В настоящее время в рок-музыке существует множество направлений и течений, ориентированных на определённые социальные и возрастные группы.

Первым направлением рок-музыки, появившимся в середине 1950-х гг. и получившим всемирное признание, стал *рок-н-ролл* (англ. rock'n'roll, rock and roll — раскачиваться и вертеться). Упрощённый вариант ритм-энд-блюза и кантри представлял собой танцевальную музыку для молодёжи. Ведущую роль в нём играли электромузыкальные инструменты, а вокал приобрёл энергичный и эмоциональный характер.

Э. Пресли

Дальнейшему развитию и расцвету рок-н-ролла во многом способствовало творчество популярного американского исполнителя **Элвиса Пресли** (1935—1977). Он никогда не писал рок-композиций, но блестящие вокальные данные и артистизм сделали его подлинным кумиром молодёжи. Его песни неоднократно занимали ведущие строчки музыкальных хит-парадов, а альбомы (их было выпущено около 60) удерживали лидерство в течение длительного времени. Награждённый титулом «король рок-н-ролла», он действительно стал одной из первых легенд рок-музыки 50—60-х гг. XX в.

Появление в 1962 г. четвёрки **«Битлз»** (англ. The Beatles) из английского города Ливерпуля стало подлинной сенсацией на музыкальном Олимпе. Джон Лен-



«Битлз»

нон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон и Ринго Старр сумели найти собственный стиль в музыке, оркестровках, текстах и сценическом поведении. Во всём, что они исполняли, чувствовалось мастерство, естественность и личное обаяние. На целое десятилетие группа «Битлз» стала законодательницей рок-музыки. За их произведениями прочно закрепилась репутация серьёзного искусства. Одни называли «Битлз» «самыми великими композиторами со времён Бетховена», а другие считали их «лучшими композиторами-песенниками со времён Шуберта». Их знаменитую песню «Yesterday» стали сразу же исполнять солисты, ансамбли и симфонические оркестры. В настоящее время она имеет около пятисот версий исполнения.

К концу 1960-х гг. возникло множество музыкальных направлений рок-музыки. Возросла роль импровизации, инструментальной музыки, увеличилось время исполнения композиций. Границы между направлениями рок-музыки весьма условны, так как творчество каждой из групп могло включать характерные особенности нескольких из них. Одним из таких направлений стал *блюз-рок*, вобравший черты фольклора (фолк-рок), классической музыки (арт-рок) и джаза (джаз-рок).

Одним из ярких явлений британского блюз-рока стала группа **«Роллинг Стоунз»** (англ. Rolling Stones). Необычный сценический имидж, удивительный диапазон голосов, вызывающая

«Роллинг Стоунз»

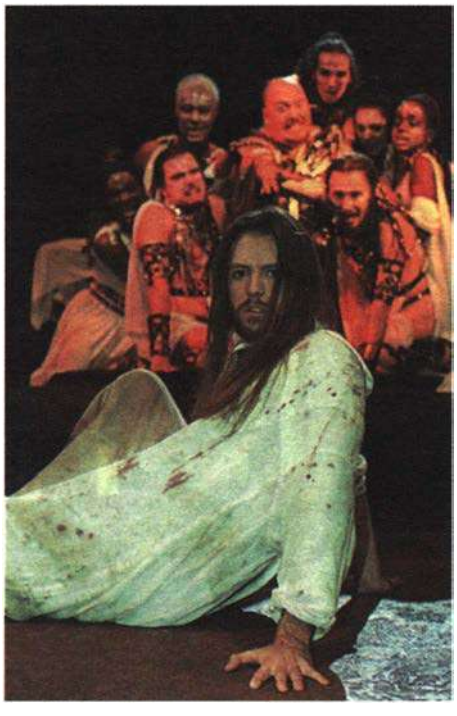
Э. Л. Уэббер

контрастность содержания песен привлекли к ним внимание многих поклонников. Лидер группы — Мик Джаггер (р. 1944). Почти 40 лет эта группа выступает на сценических площадках мира, продолжая записывать новые альбомы. Оригинальность звучания, мощная энергетика и повышенная экспрессия обеспечили группе место в истории рок-музыки.

На рубеже 1960—1970-х гг. сложилось новое направление рок-музыки — *хард-рок* (англ. hard rock — жёсткий, трудный, тяжёлый). Создателями этого направления принято считать британские группы «Лед Зеппелин» (англ. Led Zeppelin), «Дип Пёрпл» (англ. Deep Purple), «Блэк Сэббат» (англ. Black Sabbath), «Скорпионз» (англ. Scorpions), «Назарет» (англ. Nazareth). В конце 1970-х гг. хард-рок получил новый стиль *хеви-метал* (англ. havy metal — тяжёлый металл).

Одним из жанров рок-музыки стала *рок-опера* — театрализованное представление с сюжетом, действующими лицами и декорациями. Выдающимся произведением этого жанра стала рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» (1970) английского композитора **Эндрю Ллойда Уэббера** (р. 1948), написанная на либретто Тима Райса (р. 1944).

Эта опера с успехом была поставлена в Нью-Йорке, Лондоне и других городах мира, в том числе и у нас в России (Театр им. Моссовета в Москве, премьера в 1990 г.). В 1973 г. была осуществлена её экранизация режиссёром Норманом Джуисоном. Произведение вызвало бурную полемику, в которой участвовали музыкальные критики и священнослужители разных конфессий.



Сцена из рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда». 1970 г.

Не меньшей популярностью пользуется и жанр *мюзикла* (англ. musical comedy — музыкальная комедия) — музыкального произведения со «вставными номерами» (песнями и танцами), придающими сюжету особую эмоциональную окраску. Как самостоятельный жанр мюзикл возник в 1920—1930-е гг. Его подлинный расцвет относится к 1940—1960-м гг., когда появляются «Моя прекрасная леди» (1956) Фредерика Лоу, «Вестсайдская история» (1957) Леонарда Бернстайна. Широкую известность получили и киномюзиклы — «Хелло, Долли!» (1969), «Кабаре» (1972), «Нью-Йорк, Нью-Йорк» (1977) и др.

Исполнители главных ролей в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак оперы»

Трудно переоценить роль Ллойда Уэббера в развитии современного музыкального театра мюзиклов, среди которых неизменным успехом пользуются «Эвита» (1978), «Кошки» (1981), «Призрак оперы» (1989), «Прекрасная игра» (2001), «Женщина в белом» (2004). Каждое из созданных им произведений отличают запоминающиеся мелодии, сложнейшие оркестровки, напряжённое действие, уникальное театральное чутьё режиссёра-постановщика.

Во второй половине 1970-х гг. многие рок-группы прекратили своё существование, уступив место исполнителям *поп-музыки*. В настоящее время трудно провести границу между рок- и поп-музыкой, но она существует. Поп-музыку отличают индивидуальный стиль исполнения, стремление к мелодическому и поэтическому новаторству. Правда, в её сочинении используются определённые стандарты, зачастую она ориентируется на усреднённый вкус, но и в ней бывают оригинальные исключения — шведская группа «АББА», австралийская «Би Джиз», немецкая «Модерн Токинг». Поп-музыку представляют и талантливые солисты — Лайза Миннелли, Клифф Ричард, Фил Коллинз, Стинг, Майкл Джексон, Мадонна.

Л. Миннелли в фильме «Кабаре». 1972 г.

Большой популярностью пользуется творчество знаменитого французского композитора **Жана Мишеля Жарра** (р. 1948), основоположника электронной музыки, автора и постановщика грандиозных лазерных шоу. Наибольшую популярность ему принёс альбом «Oxygene» («Кислород», 1976), ставший классикой музыки этого жанра. В нём он призвал жителей планеты к защите окружающей среды. Не случайно обложка его альбома представляла собой изображение Земли со слезающим покровом, обнажающим человеческий череп. «Космическую» музыку этого альбома, состоящего из шести композиций, отличали постоянные смены ритмов и мелодических рисунков, развёрнутая сюитная форма.

Начиная с 1979 г. Ж. М. Жарр провёл в разных странах мира десятки музыкально-световых представлений, которые обычно сопровождают его живые выступления, в то время как над головами слушателей выстраиваются грандиозные объёмные фигуры и голограммы. Самые немыслимые созвучия создаются композитором прямо на глазах удивлённой публики. Звучащая

Ж. М. Жарр

музыка крайне необычна и воспринимается как фантастическая феерия.

В 1989 г. он организовывает свой первый концерт к 200-летию Французской революции на открытом воздухе на площади Согласия в Париже. С большим успехом прошли его выступления в Китае, Великобритании, США, Греции. В 1997 г. он был приглашён в Россию на празднование 850-летия Москвы и дал грандиозный концерт на Воробьёвых горах, занесённый в Книгу рекордов Гиннесса как самое массовое зрелищное мероприятие.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Согласны ли вы с утверждением, что XX век в истории музыкальной культуры — это век джаза? Какие аргументы вы могли бы привести? Что вам известно об истоках джазового искусства? Какие чувства вызывает у вас творчество известных джазовых исполнителей? Какие стили и направления джаза вам особенно интересны? Почему?

2. Расскажите о наиболее популярных или любимых вами исполнителях рок- или поп-музыки. Чем вы могли бы объяснить свой выбор?

3. В чём феномен творчества Э. Л. Уэббера в художественной культуре современности? Почему его называют «королем музыкального театра»? Удалось ли композитору совместить классические музыкальные формы и рок-музыку? Обоснуйте свой ответ.

4. Почему музыкально-световые представления Ж. М. Жарра так популярны во всём мире?

Творческая мастерская

1. Обратившись к словарю, дайте собственные определения музыкальных терминов: *спиричуэлс*, *блюз*, *регтайм*, *кантри*.

2. Подготовьте радиопередачу (музыкальный концерт) о выдающихся джазовых исполнителях Л. Армстронге и Э. Фицджералд или «короле рок-н-ролла» Э. Пресли.

3. Составьте программу школьного музыкального вечера, посвящённого популярным отечественным и зарубежным исполнителям рок-музыки. Какие произведения вы хотели бы предложить слушателям? Почему?

Темы проектных исследований или презентаций

«История джаза и его истоки»; «Джаз как ярчайшее музыкальное явление начала XX века»; «Афро-американские фольклорные истоки джаза»; «Спиричуэл и блюзы»; «Новоорлеанские музыканты»; «Регтайм»; «Влияние джаза на развитие музыки XX в.»; «Искусство джаза и творчество Дж. Гершвина»; «Основные этапы в развитии русского джаза»; «Выдающиеся джазовые исполнители»; «Джазовые музыкальные инструменты».

М. Джексон

«Множественность стилевых направлений массовой музыкальной культуры»; «Группа “Битлз” и её влияние на дальнейшее развитие рок-музыки»; «Какие песни “Битлз” и почему стали музыкальной классикой?»; «Рок-опера как музыкально-драматический жанр»; «Рок-опера “Иисус Христос — суперзвезда” Э. Л. Уэббера»; «Возникновение мюзикла и особенности его жанра»; «Рок-музыка и джаз»; «Современные рок-ансамбли и рок-звёзды»; «Кумиры зарубежной рок- и поп-музыки»; «Чем привлекает современников творчество М. Джексона (Л. Минелли)?»

Книги для дополнительного чтения

Бэлза И. Ф. О музыкантах XX века. М., 1979.

Васина-Гроссман В. А. Книга о музыке и великих музыкантах. М., 1998.

Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973.

Житинский А. Н. Путешествие рок-дилетанта. М., 1990.

Искусство: энциклопедия для детей «Аванта+». М., 2000. Т. 7. Ч. 3.

Козлов А. С. Рок: Истоки и развитие. М., 1998.

Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М., 1984.

Конен В. Д. Рождение джаза. М., 1990.

Конен В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX в. М., 1994.

Кумиры западной рок- и поп-музыки. М., 1994.

Музыка наших дней: современная энциклопедия «Аванта+». М., 2002.

Робертсон Дж. «Битлз». М., 1997.

Фёдоров Е. В. Рок в нескольких лицах. М., 1989.

Интернет-ресурсы

Искусство джаза — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://webmusik.ru/popular/17.htm; http://www.jazz.ru/; http://www.jazz-pla.net/; http://www.jazz-jazz.ru/; http://best-jazzmen.narod.ru/; http://www.jazzfriends.ru/

Рок-музыка. Стили и направления рок-музыки — http://ru.wikipedia.org/wiki/; http://webmusik.ru/popular/14.htm; http://www.dmoz.org/World/Russian/

Оглавление

Предисловие 3

I. Искусство Нового времени

Глава 1. Искусство барокко 8

1.1. Изменение мировосприятия в эпоху барокко 8
1.2. Эстетика барокко 10

Глава 2. Архитектура барокко 14

2.1. Характерные черты барочной архитектуры 15
2.2. Архитектурные ансамбли Рима. Лоренцо Бернини 16
2.3. Архитектура Санкт-Петербурга и его окрестностей. Ф. Б. Растрелли 18

Глава 3. Изобразительное искусство барокко 24

3.1. Живопись барокко. Творчество Рубенса 24
3.2. Скульптурные шедевры Лоренцо Бернини* 29

Глава 4. Реалистические тенденции в живописи Голландии 32

4.1. Творчество Рембрандта 33
4.2. Великие мастера голландской живописи* 37

Глава 5. Музыкальное искусство барокко 47

5.1. «Взволнованный стиль» барокко в итальянской опере . . . 48
5.2. Расцвет свободной полифонии в творчестве Баха 50
5.3. Русская музыка барокко* 53

Глава 6. Искусство классицизма и рококо 57

6.1. Эстетика классицизма 57
6.2. Рококо и сентиментализм* 59

Глава 7. Классицизм в архитектуре Западной Европы . . . 64

7.1. «Сказочный сон» Версаля 65
7.2. Архитектурные ансамбли Парижа. Ампир 69

Глава 8. Изобразительное искусство классицизма и рококо 75

8.1. Никола Пуссен — художник классицизма 75
8.2. Мастера «галантного жанра»: живопись рококо* 78

Глава 9. Композиторы Венской классической школы 85

9.1. Классический симфонизм Гайдна* 86
9.2. Музыкальный мир Моцарта 88

9.3. «Музыка, высекающая огонь из людских сердец». Л. ван Бетховен 91

Глава 10. Шедевры классицизма в архитектуре России . . 95

10.1. «Строгий, стройный вид» Петербурга 96
10.2. «Архитектурный театр» Москвы. В. И. Баженов и М. Ф. Казаков* 103

Глава 11. Искусство русского портрета 108

11.1. Мастера живописного портрета 109
11.2. Мастера скульптурного портрета 114

Глава 12. Неоклассицизм и академизм в живописи 122

12.1. Ж. Л. Давид — основоположник неоклассицизма 123
12.2. Творчество К. П. Брюллова 126
12.3. Художественные открытия А. А. Иванова 131

Глава 13. Живопись романтизма 139

13.1. Эстетика романтизма 140
13.2. Живопись романтизма 145

Глава 14. Романтический идеал и его отражение в музыке 158

14.1. Романтизм в западноевропейской музыке 158
14.2. Р. Вагнер — реформатор оперного жанра 164
14.3. Русская музыка романтизма* 166

Глава 15. Зарождение русской классической музыкальной школы. М. И. Глинка 170

15.1. Глинка — основоположник русской музыкальной классики 170
15.2. Рождение русской национальной оперы 172

Глава 16. Реализм — направление в искусстве второй половины XIX века 177

16.1. Реализм: эволюция понятия 177
16.2. Эстетика реализма и натурализм 180

Глава 17. Социальная тематика в западноевропейской живописи реализма 184

17.1. Картины жизни в творчестве Г. Курбе 185
17.2. История и реальность в творчестве О. Домье 187

Глава 18. Русские художники-передвижники 191

18.1. Общество передвижных выставок 191
18.2. Реалистическая живопись И. Е. Репина и В. И. Сурикова 196

Глава 19. Развитие русской музыки во второй половине XIX века 209

19.1. Композиторы «Могучей кучки» 209
19.2. «Музыкальная исповедь души»: творчество П. И. Чайковского 214

II. Искусство конца XIX—XX века

Глава 20. Импрессионизм и постимпрессионизм в живописи 222

20.1. Художественные искания импрессионистов 223
20.2. Пейзажи-впечатления 229
20.3. Повседневная жизнь человека 232
20.4. Последователи импрессионистов 234

Глава 21. Формирование стиля модерн в европейском искусстве 241

21.1. Характерные особенности стиля 242
21.2. Модерн в архитектуре. В. Орта 244
21.3. Архитектурные шедевры А. Гауди 247
21.4. Модерн Ф. О. Шехтеля 251

Глава 22. Символ и миф в живописи и музыке 256

22.1. Художественные принципы символизма 257
22.2. «Вечная борьба мятущегося человеческого духа» в творчестве М. А. Врубеля 258
22.3. Музыкальный мир А. Н. Скрябина 264

Глава 23. Художественные течения модернизма в живописи 271

23.1. Фовизм А. Матисса* 271
23.2. Кубизм П. Пикассо 274
23.3. Сюрреализм С. Дали 279

Глава 24. Русское изобразительное искусство XX века 287

24.1. Художественные объединения начала века* 287
24.2. Мастера русского авангарда 291
24.3. Искусство советского периода 300

Глава 25. Архитектура XX века 309

25.1. Конструктивизм Ш. Э. Ле Корбюзье и В. Е. Татлина 309
25.2. «Органическая архитектура» Ф. Л. Райта 313
25.3. О. Нимейер: архитектор, привыкший удивлять 316

Глава 26. Театральное искусство XX века 322

26.1. Режиссёрский театр К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко 322
26.2. «Эпический театр» Б. Брехта 327

Глава 27. Шедевры мирового кинематографа 331

27.1. Мастера немого кино: С. М. Эйзенштейн и Ч. С. Чаплин 331
27.2. «Реальность фантастики» Ф. Феллини 336

Глава 28. Музыкальное искусство России XX века 343

28.1. Музыкальный мир С. С. Прокофьева 344
28.2. Творческие искания Д. Д. Шостаковича 347
28.3. Музыкальный авангард А. Г. Шнитке 349

Глава 29. Стилистическое многообразие западноевропейской музыки 353

29.1. Искусство джаза и его истоки* 354
29.2. Рок- и поп-музыка 358

Учебное издание

Данилова Галина Ивановна

ИСКУССТВО

Базовый уровень

11 класс

Учебник

Зав. редакцией *Т. И. Никитина*
Ответственный редактор *А. Н. Дачевская*
Художественный редактор *Е. П. Корсина*
Технический редактор *И. В. Грибкова*
Компьютерная верстка *Г. А. Фетисова*
Корректор *И. В. Андрианова*

В соответствии с Федеральным законом от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ
знак информационной продукции на данное издание не ставится

Сертификат соответствия
№ РОСС RU. AE51. H 16508.

Подписано к печати 15.01.14. Формат 70 × 108 $^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 32,2. Тираж 20 000 экз. Заказ А-342.

ООО «ДРОФА». 127018, Москва, Сущевский вал, 49.

Предложения и замечания по содержанию и оформлению книги просим направлять в редакцию общего образования издательства «Дрофа»: 127018, Москва, а/я 79. Тел.: (495) 795-05-41. E-mail: chief@drofa.ru

По вопросам приобретения продукции издательства «Дрофа» обращаться по адресу: 127018, Москва, Сущевский вал, 49.
Тел.: (495) 795-05-50, 795-05-51. Факс: (495) 795-05-52.

Сайт ООО «ДРОФА»: www.drofa.ru

Электронная почта: sales@drofa.ru

Тел.: 8-800-200-05-50 (звонок по России бесплатный)

Отпечатано в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

ВЕРТИКАЛЬ

Учебник рекомендован
Министерством образования
и науки РФ

К каждому курсу
выпускается

учебник

электронное приложение
к учебнику на www.drofa.ru

методическое пособие
для учителей

методическая поддержка
на www.drofa.ru

Учебно-методический
комплекс предмета
«Искусство»

Г. И. Данилова
Искусство
Базовый уровень
10 класс

Г. И. Данилова
Искусство
Базовый уровень
11 класс

ISBN 978-5-358-11907-9
9 785358 119079

ДРОФА